الأرديس نيكول

علم المسرحية

ترجمة

دريني خشبة

الكتاب: علم المسرحية

الكاتب: الأرديس نيكول

ترجمة : دريني خشبة

الطبعة: ٢٠٢٠

الناشر: وكالة الصحافة العربية (ناشرون)

٥ ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكور- الهرم – الجيزة

جمهورية مصر العربية

هاتف : ٣٥٨٢٥٢٩٣ _ ٣٥٨٦٧٥٧٦ _ ٣٥٨٦٧٥٧٥

فاكس : ٣٥٨٧٨٣٧٣

E-mail: news@apatop.comhttp://www.apatop.com

دار الكتب المصرية

فهرسة أثناء النشر

نيكول، الأرديس

علم المسرحية/ الأرديس نيكول، ترجمة : دريني خشبة

– الجيزة – وكالة الصحافة العربية.

٣٧٤ ص، ١٨*٢١سم.

الترقيم الدولى: ٤ – ٧٧ – ٦٨١٨ ٩٧٧– ٩٧٨

أ – العنوان رقم الإيداع : ٨٤٧٠ / ٢٠٢٠

علم المسرحية



هذا الكتاب ترجمة لـ:

The Theory of Drama

By
Allardyce Nicoll

مقدمة المترجم

عرفت مصر المسرح والفنون المسرحية بمعناها الحديث منذ ثمانين عاماً أو نحوها، حينما جاءتها تلك الفنون على أيدي رجال من سوريا الشقيقة، لكن هذه المعرفة كانت ولا تزال في أغلب الظن تقوم على الارتجال تارة وعلى الاجتهاد والتقليد تارة أخرى، وكانت عبقريات فذة تلمح من حين إلى حين في سماء المسرح المصري، سواء في ميادين الاقتباس أو التمصير أو الترجمة أو ميادين الإخراج والتمثيل.. إلا أن هذه الفنون جميعاً ظلت حركات فردية يقوم بها أشخاص فدائيون ممن لم يبالوا أن يثوروا على التقاليد، ويخرجوا على آداب المجتمع.. المجتمع البائس الذي كان رجاله ينظرون إلى كل حركة فيها نزوع نحو الغرب والتثقف بالثقافات الغربية أو الأخذ بأسباب فنونها، نظرتهم إلى الكفرة الفجرة الثائرين على آداب الشرق وتقاليده.. بل على أديانه وشرائعه أيضاً.. ولم يبال هؤلاء الفدائيون الأمجاد، النازعون نحو فنون الغرب وثقافاته، بتزمت أولئك المثقفين على الشرق، الخائفين على تراث السلف من تلك الثورة الحضارية التي ظنوها تنافي وما تركه لنا السلف الصالح من تراث حضاري وثقافي ثمين.. في حين أنها لا تنفي ذلك التراث في شيء، بل هي على العكس تكمله وتزيد عليه. وتكسبه عنصراً جديداً من عناصر التطور والحياة. وهل كان تراث السلف الصالح إلا نوراً بدد ظلمات الجاهلية؟ وهل الثورة الحضارية الحديثة إلا نور من ذلك النور، إذا اختلفت منه في بعض المظاهر فإنه يشبهه في أهدافه النبيلة؟

لم يبال الفدائيون الأمجاد إذن.. ولم يهمهم أن يبدوا في أعين المجتمع القديم المتزمت كالذين يتجرون بتجارة الخلاعة والفساد، تلك التجارة التي كان المجتمع القديم المتزمت ينظر إلى الفنون المسرحية كأنها جزء منها، أو أنها شر ما فيها... كيف لا، والنساء يعلمن فيها جنباً إلى جنب مع الرجال من فوق خشبة

المسرح، وعلى ملأ من أعين جماهير تتغير كل ليلة، وتتغير في كل مدينة.

وظل الفدائيون الأمجاد يكافحون في ميادين مختلفة، وفي جبهات متعددة.. ظلوا يكافحون في ميادين الفن الذي يحتاج أول ما يحتاج إلى المال والمادة، بأسلحة أهمها الصبر والفقر وظلوا يكافحون في جهات متعددة كان أشدها عليهم وأكثرها سعاراً وكلباً جبهة التزمت والرجعية، ثم جبهة الحكام الطغاة الجهلة الذين لم يفهموا من الفنون، ولا سيما الفنون المسرحية، إلا أنها لون من الترف الذي لا يصح أن ينعم به الشعب، فلم يمدوا أي يد من المعونة إلى هؤلاء الفدائيين المكافحين الأمجاد، بل تركوهم يناضلون وحدهم، ويموتون جياعاً فقراء، ولا يكاد أبناؤهم يجدون ثمن أكفانهما..

وبالرغم من هذا ظل فدائيون المسرح يكافحون في سبيل نهضة مسرحية متكاملة.. متكاملة في نواحي التأليف والإخراج والتمثيل وصناعة المناظر والإضاءة وغير هذا وذاك من سائر فنون المسرح.. لكنهم بكل أسف كانوا يتعثرون بصرف النظر عما كانت تنطوي عليه حوائجهم من تفان وإخلاص ومحبة لفنهم المقدس. وكان الفقر هو العامل الأكبر لتعثرهم.. وجهل الحكام في العهود المظلمة الماضية.. أولئك الذين لم يفهموا رسالة هؤلاء الفدائيين الأمجاد فلم يبنوا لهم المسارح ولم يدرجوا في ميزانية الدولة لتشجيع الفنون المسرحية إلا مبلغاً ضئيلاً رمزياً لا يمكن أن تتهافت عليه إلا فرق من الشحاذين وطلاب الصدقات لا فرق من الفنانين الذين يقومون في هذه الأمة برسالة الأنبياء والهداة والداعين إلى خير البشرية والسمو والذوق العام الذي هو مصدر كل رقي وأساس كل نهضة، والنبع الصافي ذو الحرير الذي كانت أثينا العظيمة ترصد له نصف ميزانيتها قبل خمسة وعشرين قرناً.

لقد كانت الفرق القوية تتألف ثم تبرز بأعمالها المجيدة وتظل تناضل وتكافح، لكنها لا تلبث أن تنهار تحت أعباء العصر المادي والفقر المالي حتى

اضطرت الدولة آخر الأمر إلى بسط رعايتها على البقية الباقية من أولئك الجنود المجهولين الذين رصدت لهم تلك الميزانية الضئيلة التي لا تكفي لإنشاء مدرسة أولية وتزويدها بما يلزمها من أثاث وكتب وهيئة تدريس وما لا بد منه من فراضين و.. أدوات كتابية... إلخ.

ومع هذا نقد ظل أبطالنا يناضلون.. بعضهم يناضل داخل هذه الفرقة الحكومية التي يحسبها الجاهلون تجمع الممثلين المحظوظين المرفهين، وبعضهم يناضل خارج هذه الفرقة الحكومية جهاداً مريراً كله تصميمات شخصية قوامها التعب والضنأ والخسائر المالية..

وأعجب العجب أن يظل ركب المسرح المصري يسير بالرغم من هذه الويلات كلها. وبالرغم من عدم وجود المسارح المبنية، وبالرغم من تفاهة الاعتماد الماني وتفاهة العناية الجسدية اللذين تبذلها الدولة للنهضة بالمسرح، وبالرغم من ضآلة الوعي المسرحي في مصر، وانعدام اهتمام أغنيائنا بالفنون عامة، والمسرح بوجه خاص.. وبالرغم من وجود معهد عال للتمثيل يخرج كل عام مجموعة من الممثلين الأكفاء تنقطع العلاقة بينهم وبين فنهم الرفيع لأنهم لا يجدون مسرحاً يمثلون فيه. وليس معهم مال ينشئون به فرقاً تمثيلية يعملون فيها.

وبالرغم من هذا كله.. ظل الركب المسرحي يسير في مصر، وظل الفدائيون الأحرار يشقون طريقهم وسط المتاعب والعرق والدموع، وظل المعهد العالي للتمثيل، وأغلب الظن أنه سيظل، يخرج كل عام دفعة من الممثلين بعد دفعة، ودفعة من النقاد بعد دفعة أيضاً.. وهذه حال تدعو إلى الأمل، وتبشر بالخير، لأنها دليل على الإيمان بالمسرح، وفهم رسالته.

هذه حال تدعو للأمل وتبشر بالخير لأن تكاثر الممثلين العاملين والممثلين الذين لا يجدون عملاً، ثم تكاثر النقاد الذين يجنون الصحيفة التي يكتبون فيها، والنقاد الذين لا يجدون لهم متنفساً يتنفسون فيه، ثم تكاثر المتفرجين ذوي الوعي

المستنير، والثقافة الرفيعة.. كل هؤلاء هم عماد المسرح الحديث، وهم الخامة الحية التي يفتقر إليها ذلك المسرح.. ولا أحب أن العرائق المادية التي تحول بينهم وبين العمل المجدي سوف تستمر طويلاً.. ولا سيما إذا كانت هذه العوامل، أو أهم هذه العوامل، تنحصر في بناء بضعة مسارح تعمل عليها الفرق التمثيلية بلا مقابل في أول الأمر..

وإذا كانت هذه هي أهم العقبات التي تحول بيننا وبين مسرح قومي راسخ الأسس.. وهي عقبة مادية كما نرى.. فما أيسر التغلب عليها ببناء هذه المسارح.. والإكثار من بنايتها في جميع عواصم الجمهورية العربية المتحدة.

ولست أحسب أنني كنت إلى الآن أكتب في غير موضوع هذا الكتاب الذي هو وأحد من الكتب التي انصرفت إلى ترجمتها، بالرغم مما في ترجمتها من عناء ومشقة، قاصداً بها سد تلك الحاجة الماسة التي يجدها الممثل والمخرج والناقد المسرحي والمؤلف المسرحي.. ثم المتفرج نفسه.. وأولاء هم الذين يكونون الأسرة المسرحية التي تكاد تنتظم صفوف الأمة كلها.

لقد لمست حاجة هؤلاء جميعاً إلى كتب معتمدة تثقفهم بالثقافات المسرحية التي لابد من أن يستنيروا بها ليقوم وعينا المسرحي على نفس الأسس التي قام عليها في اليونان القديمة، وفي رومة القديمة، وفي أوربا وأمريكا، وفي كل بلد سبقنا إلى الثقافة المسرحية والفنون المسرحية بمختلف صورها.

لمست حاجة الممثل والمخرج والناقد والمؤلف.. ثم المتفرج.. إلى طائفة من الكتب التي يتحدث فيها أساطين الفنون المسرحية إلى الممثلين والمخرجين والنقاد والمؤلفين والمتفرجين عن هذه الفنون كلها، وعما انتهت إليه تجاربهم فيها، تلك التجارب العملية الطويلة التي كانوا يقومون بها في أحوال مثل أحوالنا التي وصفتها في أول هذا الكلام.. وفي ظروف قاسية مثل ظروفنا القاسية تماماً.. ظروف كانت تجشمهم الآلام والمتاعب والعرق والدموع والتضحيات.

لمست هذه الحاجة منذ أكثر من ثلاثين عاماً.. لمستها وأنا أرثي لما كانت تنتهي إليه فرقنا المسرحية ورجالها العظماء الفدائيون الذين تقدموا الصف وحملوا راية الفن وتحملوا همومه.. وجاعوا وقاسوا وتعذبوا.. وصبروا بالرغم من ذلك كله صبراً طويلاً مريراً.

أسست هذه الحاجة وأنا ألخص للقراء تاريخ الأدب اليوناني والمسرح اليوناني والمسرح الأوروبي.. وبعد أن أنشئ معهد التمثيل وقامت فيه دراسات منهجية في معظم الفنون المسرحية من تمثيل وإخراج ونقد وتأليف، فضلاً عن الدراسات الأخرى الثقافية المتصلة بفنون المسرح.

ثم حدث أ أسندت إلى الثورة إدارة إحدى الفرقتين الحكوميتين المسرحيتين، وهي الفرقة التي أعضاؤها من خريجي المعهد العالي، فأتيحت لي الفرصة للاندماج بين أبنائي هؤلاء الممثلين الشباب الذين سعدت بالاتصال بهم في المعهد من قبل، وأخذا ألمس حاجتهم الشديدة إلى الكتب التي تحدثهم عن فنهم.. أقصد فنونهم.. الكثيرة التي لا حصر لها.. وتحدثهم عنها بلسان عربي مفهوم– كلما لمست حاجة المخرج والناقد والمؤلف المسرحي والمتفرج نفسه إلى الكثير من هذه الكتب.. ومن ثمة فكرت في أ أضطلع بهذه المهمة لخير هذا الفن الرفيع، بل لخير الفنون الرفيعة كلها... الفنون التي كانت فخر النهضة اليونانية في عصر بيركلس كما كانت فخر النهضات الأوروبية كلها في عصر إليزابيث ولويس الرابع عشر ثم في ألمانيا وروسيا والدول النوردية ووسط أوربا.. وفي أسبانيا قبل ذلك كله.. ثم في أمريكا بعد هذا كله.

وتوكلت على الله.. ونقلت كتاب: "في الفن المسرحي" لصاحبه حامل علم الثورة في فن الإخراج الحديث جوردون كريج.. والكتاب مجموعة من المحاضرات والأحاديث المختلفة ألقاها المؤلف لتثقيف الممثلين والمخرجين وكل من يعمل بالمسرح، ووضع فيها تجاريبه ونصائحه بين أيديهم.

ثم نقلت كتابك "حياتي في الفن" لعمدة فن التمثيل الحديث في العالم كله، ومنشئ المسرح الحديث، الأستاذ كونستانتين ستانسلافسكي ويتحدث فيه عن تجاريبه الطويلة في مختلف الفنون المسرحية من تمثيل وأوبرا وأوبريت وباليه وإخراج وما أنشأه من معاهد واستوديوهات تمثيلية وما عاناه من أزمات مسرحية تشبه ما عاناه ولا يزال يعانيه فدائيو المسرح المصري منذ نشأته إلى اليوم من أزمات، بل هي تواكب ظروفنا المسرحية كلها وتكاد تقع معها في وقت واحد.

ثم نقلت هذا الكتاب لأكبر مؤرخ لعلم المسرحية في العالم في العصر الحديث.. السلامة الآردس نيكول.. الذي كان له الفضل الأكبر في إرساء قواعد هذه الفرع من فروع المعرفة، وجعله علياً خالصاً، أو أقرب إلى العلم الخالص، صارفاً في ذلك مجهودات جبارة في استعراض ونقد النظريات والآراء المسرحية المختلفة عند اليونان والرومان وعلماء عصر النهضة وغيرهم من علماء القرن السابع عشر والقرن الثامن عشر والتاسع عشر ومن يزخر بهم القرن العشرون، ولا يزالون يعيشون فيه، وينفقون من المجهودات العائلة في سبيل إقرار دعائم هذا العلم ما ينفقون.

ومن العبث أن أتحدث عن هذا الكتاب وأنا أضع مادته بين يدي القارئ، وساء كان هذا القارئ ناقداً أو ممثلاً أو مخرجاً أو مؤلفاً مسرحياً أو قارئاً عاماً... إذ كيف أتحدث عنه، ومن أين أبدأ هذا الحديث، وكل ما في الكتاب يصلح للعرض في ههذ المقدمة؟ ولهذا يكفي أن أقول إنه كتاب يستعرض أنواع المسرحية في عصور التاريخ منذ أن عرف العالم المسرح حتى اليوم، وأنه يتألف من أربعة أبواب، أولها عرض يتحدث فيه المؤلف عن تاريخ المسرحية ومعنى كلمة مسرحية والتقاليد والمصطلحات المسرحية والمقاييس التي تزن بها قيمة المسرحية والصور المختلفة للمسرحيات جميعاً... وثانيها باب كامل عن المأساة روحها أسلوبها وبطلها وأنماطها وما يلزمها من الصبغة العالمية الشاملة التي تجعلها صالحة للعرض في كل زمان ومكان.. والباب الثالث ويتحدث فيه المؤلف عن الملهاة، وفي فصول تشبه

الفصول نفسها التي حدثنا فيها عن المأساة.. وقد كانت ترجمة هذا الباب أشق ما لقيناه في ترجمة الكتاب كله، لما في درجات الضحك وفروعه الكثيرة، وطرق إثارته، ولا سيما في المسرح، من ظلال متفاوتة ليس من اليسير خلق الكلمات العربية التي ترادفها بحيث تنطبق عليها تماماً، وحسبنا أن المؤلف نفسه، وهو يضع الأسماء لهذه الأنواع الكثيرة من الملهاة، وذلك بلغته الإنجليزية، ولعله كان يضع الكثير منها لأول مرة في تاريخ المسرحية... حسبنا أنه لاحظ هذه الصعوبة وهو يختم حديثه عن أنماط الملهاة في الفصل الثالث من الباب الثالث، فكتب الفقرة الطويلة التي تثبتها هنا لأهميتها، على ألا نعيد نشرها في نهاية الباب الثالث المذكور، قال:

"وقبل أن نختم هذا الفصل لا نرى بأساً في أن نسوق ملاحظة حول أسماء أنماط الملهاة وفروعها؛ لقد كان جلياً كل الجلاء أن الأسماء المصطلح عليها التي أطلقها النقاد بإطراد على أنماط الملهاة لم تكن في هذه الآونة الأخيرة وحدها أسماء مضللة ومثاراً للزلل، ومن ثمة فنحن نرجو من لا تروقه هذه الأسماء أن يشرع في وضع سلسلة أخرى من الأسماء، لا تقوم على تسميات أطلقت عليها الارتجال؛ بل تقوم على دراسة لطرق الإضحاك المستعملة في كل نوع فملاهي شكسبير قدد تسمى في جميع مسرحياته؛ وقد يصلح إسم "الملاهي المفجعة الرومنسية" لإطلاقه على ملاهي بومونت وفلتشر، حيث نلاحظ وجود مزيج من العناصر الجدية والعناصر المضحكة؛ وقد نطلق على ملاهي جونسون إسم "ملهاة اللمز، أو الملهاة الهجائية" لأنها لا تقوم على براعة التندر، ولخلوها من الفكاهة؛ وعلى هذا الأساس نفسه لا بأس من تسمية ملاهي إثردج وكونجريف "ملهاة التندر" لأن كلمة "سلوك" إن لم تكن مفهومه بكل ما تشتمل عليه من معان لا تكون إلا مجرد خلط بين ملاهي فترة عودة الملكية وملاهي الشطر الأول من القرن السابع عشر. وعلى هذا الأساس من تصفية الأسماء التي سميت بها الأنماط المضحكة، وبدوام تذكر هذا التسميات، يمكننا أن نمضي قدماً في إدراك الخصائص المميزة

لكل نوع على حدة".

فهذه الفقرة التي تعمدنا إثباتها في المقدمة تدلنا على الصعوبة التي كان يلقاها المؤلف نفسه في وضع الأسماء لأنماط الملهاة وهو يرسى القواعد لهذا العلم الجديد "علم المسرحية، وقد أصبح كل شيء علماً في عصرنا الذي نعيش فيه؛ بل لقد كان أرسطو منذ خمسة وعشرين قرناً يحاول أن ينظر إلى كل شيء على أنه علم خالص.. وأرسطو كان مبتكراً في محاولته إرساء القواعد لهذه العلوم المبتكرة كلها. لذلك عانينا صعوبات جمة في ترجمة أسماء تلك الأنماط، وكانت طريقتنا رجمتها هي الرجوع إلى المظان اللغوية والقواميس التي تعني بإثبات أن الكلمة الإنجليزية، من أصلها أو اللاتيني أو الفرنسي الألماني.. إلخ، وما يعنيه هذا الأصل، ثم الاعتماد على معناه في وضع الاسم العربي، على أن يكون اسماً مفهوم مفسراً من الذي أطلقه المؤلف على النمط من أجله. هذا وقد ساعدتني قراءتي المسرحيات المذكورة يفغ هذا الكتاب، والتي كان يطبق عليها المؤلف بياناته، في اختيار الأسماء العربية والصفات العربية والاصطلاحات الحية التي تطابق أسماء المؤلف وصفاته واصطلاحاته بقدر الإمكان. يفوتني هنا أ، أذكر أن هذا كلن مثار خلاف كثير بيني وبين صديقي أستاذ المراجع المشهود له بالقوة الفائقة في اللغة الإنجليزية، والذي لم يملك حين أقنعة بوجهة نظري في الأسماء والصفات العربية التي أضعها الأساس الذي اختارها من أجله إلا أن يوافقني ويقرها كما هي، ولكن نقاش بيزنطي شديد.. وكلانا معذور في هذا.. إذا أغلب الظن معظم هذه الأسماء والصفات والمصطلحات يوضع لأول مرة باللغة العربية، ولهذا فأنا والأستاذ المراجع نطمع في أن تكون هذه الأسماء عن الصفات والمصطلحات موضع عناية مجمع اللغة العربية، حتى إذا رأى رأياً آخر، لم يكن علينا إلا أن نثبت رأيه ذاك في الطبعة الثانية إن الله.

أما المسرحيات الواردة في هذا الكتاب فقد آثرها المؤلف بالذكر غيرها على أساس أنها مسرحيات مشهورة معروفة.. ولما لم يكن منها كذلك عندنا فقد رأيت

أ، ألخص معظمها في مجلد مستقل أرجو عرضه قريباً إن شاء الله في أيدي القراء لكي يستطيعوا تطبيق نظريات لف وتفهم آرائه على نحو أوفى وبصورة أكمل. هذا مع العلم بأن الوزارة قد كلفت بعض الزملاء بترجمة كتاب" "مسرحيات العالم". The world Drama للمؤلف نفسه، وفيه يتحدث حديثاً خاطفاً عن هذه المسرحيات، إلا أنه حديث لا يغني عن تلخيصها لكي يلم القارئ بموضوع كل منها. وإذا عرفنا أن عدد هذه المسرحيات يقرب من مائة وتسعين مسرحية أدركنا الجهد الذي يتطلبه تلخيص مائة منها على الأقل، وإذا أنسا الله في العمر رجونا أن نلخصها جميعاً إن شاء الله.

وهذا الكتاب لا تقتصر فائدته على الناقد أو القارئ العام أو القارئ المتخصص فحسب، بل هو من الضرورروات التي لا غنى عنها للمثل والمخرج، لأنه يبصرها بأنواع المسرحيات كلها، وينير لهما الجو الذي ينبغي أ، يزنا كل رواية حق وزنها على ضوئه.

وحينما تتم ترجمة كتاب: "إعداد الممثل" لمؤلفه ستانسلافسكي، والذي يقوم بترجمته زميلان كريمان وأتشرف أننا بمراجعته؛ وحينما تتم ترجمة كتاب: "فن كتابة المسرحية" لمؤلفه لاجوس إجري، والذي أقوم الآن بترجمته، تكون المكتبة العربية قد حفلت بطائفة متكاملة من كتب الثقافات المسرحية نرجو أن ينتفع بها الممثلون والمخرجون والنقاد والمؤلفون المسرحيون وجمهور المتأدبين والمتفرجين على السواء.

والله نسأل أن يوفقنا لخدمة هذا الفن الرفيع الذي نرجو أن يقوم عندما على أسس صحيحة إن شاء الله.

دريني خشبة

الروضة– القاهرة مايو ١٩٥٨

الباب الأول

علم المسرحية

الفصل الأول

عجالة تاريخية:

علم المسرحية هو ذلك العلم الذي شغل أذهان الكثيرين من ألمع النقاد والفلاسفة في عالم الأدب منذ أن انبلج فجر الفن المسرحي في سماء أوربا، من اليونان القديمة حتى العصر الحديث. وليس من العسير إدراك السبب في ذلك، فالمسرحية، كما لا يخفى، هي أغرب طرز الآداب جميعاً، وأعصاها على الفهم وأخلبها للثبت. فهي تتصل اتصالاً وثيقاً بكل ما في دنيا المسرح من مادة، كما تعتمد اعتماداً كلياً على جميع ما يشتمل عليه هذا العالم... على جماهيره المكتظة، وعلى شنف الناس بها في جميع أصقاع الأرض؛ وهي تثوي في خاطر الشعب وبين جوانحه. حيث تنبت ثمة أصولها، ثم تنمو وتزدهر. وفي وسعها أن تتوجه بالخطاب في نطاق شاسع وبصور شتى إلى شعوب متباعدة في التاريخ، مختلفة في الأجواء، إنها تهدف إلى الناحية الاجتماعية وإلى تقدير الناس لها، كما أن في إمكانها الهبوط إلى أسفل أعماق التهريج والشعوذة. ومع هذا فهي تسمو في سهولة وبساطة، وفي فخامة وجلال، إلى أسمى ذرى الإلهام الشاعري، حتى لتنفرد بمكان الصدارة، دون ريب، بوصفها أمتع ثمرات الأدب التي أنتجها الذهن البشري. ولقد تحقق هذا في جميع الأجيال. ومن ثم فقد حاولت الأجيال جميعاً الوقوف على أسرار ذلك الفن الذي يضم داخل إطار بلياتشو السيرك الذي طلى وجهه بالبياض إلى جانب أمير الدنمركة[1]. كما يضم الكوخ الريفي الذي يولغ في زركشته إلى جانب أبهى المسارح الملحقة بالهياكل في أثينا القديمة.

---

(1) المقصود هملت.

أرسطو والمسرحية اليونانية:

والمورد الذي تستفي منه جميع الدراسات الحفة عناصرها الجوهرية لتلك الصورة المسرحية من صور الأدب، هو كما هو معروف، كتاب الشعر (**Poetica**) لآرسطو، وهو الكتاب الذي ظل الناس يتداسرونه الأحقاب الطويلة، بوصفه من كتب الأمهات في هاذ الفن- فكانوا في عصر النهضة يتحمسون له، ويجلونه إجلالاً لا يرقى إليه النقد، كما تناوله النقاد في العصر الحديث بالبحث والتقدير. ونحن اليوم، بطبيعة الحال، قد جاوزنا تلك المرحلة التي كان الناس ينظرون فيها إلى أقوال الفلاسفة اليونانيين كأنها الإلهام الألهي الذي لا مهرب منه إلا إليه، أو كأنها التنزيل الذي ينبغي لكل شاعر أن يسجد بين يديه، بل لعلنا اليوم أصدق من أسلافنا فهماً لأرسطو، وأعظم تقديراً لعبقريته، لقدرتنا على تذوق ما في أفكاره من قوة، وما في تعييناته من أوجه القصور، هذه التعيينات الفجة التي يجلوها في أحسن صورها تحليل الحقائق المتعلقة بمكانته التاريخية، وبأحوال المسرح في أيامه.

لقد ولد آرسطو سنة ٣٨٤ ق.م، وتوفى وهو في الثانية والستين، عام ٣٢٢ ق.م، ففي أي فترة بالضبط، من عمره هذا، وضع خطة كتاب الشعر، ثم متى كتبه؟ هذا ما لا يمكن القطع فيه برأي على وجه التحديد، ولعلنا تدنو من الحقيقة إذا قلنا إن ذلك قد تم بصورة نهائية حوالي سنة ٢٢٠. فحوالي هذه السنة، كانت المأساة اليونانية قد جاوزت تمام سمتها ثم أخذت تظهر عليها بالفعل أمارات عنيفة من ذلك الانحلال الذي يبدو شيئاً لا مهرب منه في تاريخ نشوء أي فرع من فروع الأدب، وفي تطور هذا الفرع.

ولقد أرسى اسخيلوس (٥٣٥- ٤٥٦ ق.م) الأسس الثابتة للمأساة اليونانية قبل أرسطو بحوالي قرن ونصف من الزمان، وذلك بالطبع بعد أن تشبع بالمبادئ الأولية التي تركها آريون (٦٠٠ ق.م) ثم فرينيخوس (٥١١- ٤٧٢ ق.م)، وما أضفناه عليها من قوته الجبارة ومقدرته العجيبة في رسم الشخصيات التي كان

عرضها يبدو شاحبا من قبل. ولقد فاز إسخيلوس بجائزة المأساة في سنة ٤٩٦، ثم قدم للمسرح بعد ذلك حوالي سبعين مسرحية، لم يصلنا منها إلا سبع.

ثم جاء من بعده سوفوكلس (٤٩٥– ٤٠٦ ق.م)، ذلك الشاعر الذي كان يمثل الروح اليوناني الخالص خيراً مما كان يمثله إسخيلوس، والذي كان أكثر منه نضجاً،وتجانساً فنياً، وإن افتقدنا فيه ذلك السؤدد الأخاذ الذي هو من خصائص إسخيلوس.

ثم يأتي يوريبيدز (٤٨٠– ٤٠٦ ق.م) بعد سوفوكاس فيكون أكثر منهما إنسانية، وأقل صبغة دينية.. وهو الذي أنزل المأساة من السموات التي كانت تسبح فيها، وجعلها منذ ذلك التاريخ تعيش في مستويات الحياة الإنسانية العادية.

لقد كان أدب هؤلاء الشعراء الثلاثة يزخر بالجمال. والظاهر أن هذا الجمال أخذ يتلاشى من بعدهم. وقد كان أرسطو، الذي كتب ما كتب سنة ٢٣٠ ق.م وما قبلها، يجد بين يديه أبدع آيات المآسي التي استطاع الإلهام اليوناني أن يتنزل بها، إلا أنه لم يجد من ذلك شيئاً جديداً، أو شيئاً يجيش بالحياة فيما كان ينتجه معاصروه، فقد كان الشعراء الناشئون يتخذون من الروائع القديمة نماذج يحتذونها. وكان يبدو كأنما روح الابتكار قد عفى عليه الزمن في ذلك العهد، وكأنما– ثالوث– هؤلاء الشعراء الكبار قد جابوا كل صقع كان يحتمل أن يجوبه الكاتب المسرحي المجد.

ولا بد من أن نورد هنا عن الملهاة كلمة تختلف بعض الاختلاف عما قلناه عن المأساة فلقد كانت الملهاة على ما يظهر أبطأ نمواً، وأدنى في أذهان الأثينيين مرتبة من المأساة. وإذا أغلفنا التمثيلية الإيمانية الدورية القديمة (**The Dolian Mimc**)، التي يبدو أن أرستو فانز قد قبس الكثير من حيلها، رأينا أن المؤرخين قد درجوا على تقسيم هذه الحركة الكوميدية التي نشأت في بلاد اليونان إلى ثلاثة أقسام: قديم، ووسيط، وحديث.. على التوالي.

فالملهاة القديمة التي امتدت (على وجه التقريب من سنة ٤٧٠ إلى سنة ٣٩٠ ق.م)، كانت تتمثل في أرستو فانز (المولود في سنة ٤٤٨ ق.م) أبرز تمثيل.

ولقد كانت تتسم بالصبغة السياسية على نطاق كبير، كما كانت تهتم بالأنماط والحوادث غير الواقعية والمغالى فيها، مما هو بأجمعه من ثمرات الخيال. وقد حلت محل هذه الملهاة القديمة الملهاة الاجتماعية في العهد الوسيط. أما أحدث أنواع الملهاة اليونانية، وبالأحرى ذلك النوع الذي قد لا تخطئ إذا أسميناه الملهاة السلوكية: **Comedy of manners**، والذي اكتسب أهم خصائصه المميزة على يدي ميناندر **Menander**. فلم يظهر إلا حوالي سنة ٣٢٠ ق.م. وقد ظل مزدهراً حتى أواسط القرن الثالث ق.م ثم تلاشى بعد ذلك كما تلاشت المأساة.

ولم يكن أرسطو، بناء على ذلك، مستطيعاً كل الاستطاعة، أن يقدر أعمال اليونان المسرحية، فقد منعته عوامل الزمن الذي كان يعيش فيه من الوقوف وقوفاً تاماً على قيمة الروح الكوميدي لبلاده، وإمكانيات هذا الروح؛ وكان من نتيجة ذلك أن عالج في كتابه الشعر، المأساة والملحمة، وندر أن تكلم بشئ عن الملهاة، إذ كانت المأساة والملحمة هما هذين الطرازين من طرز الآداب اللذين ازدهرا في اليونان ازدهاراً طيباً في عهده. وواضح. لهذا السبب، أن أقوال أرسطو في طبيعة المسرحية حتى وهو يقصرها على مسرحيات بلاده ويطبقها عليها، لا يمكن بحال أن تؤخذ على أنها أقوال جامعة مانعة نهائية؛ ومن هنا قصورها.

وواضح أيضاً أن أحكامه، إذا تناولناها من وجهة نظر أوسع أفقاً مع ذاك، لا يكون لها في كثير من الأحيان إلا قيمة محلية بحتة. لقد كان الناس يأخذون أقواله طوال العصور حتى القرن الثامن عشر على أنها أقوال مسلم بها، حتى لقد أصبحت "قواعد" يحكم النقاد بمقتضاها، بل كان مفروضاً أن يلتزمها المسرحيون فيما يكتبون. ولم يكن أحد ينتبه إلا في النادر، وإذا وقع هذا النادر، إلى طبيعة أقواله المحلية والموقوتة بزمانها. أما أولئك الذين كانوا يؤلفون للمسرح بالفعل، كشيكسير مثلاً، فقد كانوا يغضون البصر تماماً عن آرائه وآراء من جاءوا بعده في عالم النقد. إلا أننا لا نجد أحداً من النقاد حتى جاء أوجيه **Ogier** ودريدن **Dryden**، كانت لديه الجرأة الكافية التي تجعله يقرر أن أرسطو كان حرياً أن يبدل

من أرائه لو أنه وقف على التطورات الحديثة التي طرأت على فن المسرحية، بل إن هذا الرأي ظل مهملاً تمام الإهمال زمناً طويلاً بعد هذين الكاتبين بالرغم من وضوحه، وبالرغم من الأهمية التي توليته إياها في أيامنا هذه.

وعلى هذا، فنحن، عندما نقرأ كتاب الشعر، يجب علينا دائماً أن نتذكر أن مؤلف هذا الكتاب كان يعيش في القرن الرابع قبل الميلاد، وأنه لم يكن في مقدوره أن يكون أية فكرة عن الإيجاد التي بلغتها المسرحية الرومانسية، وأنه، حتى في عالم الإنتاج المسرحي الأثيني، لم يكن بعلم شيئاً عن ملاهي ميناندر الأحدث عهداً.. على أن ثمة شيئاً أكثر أهمية من هذا وذاك يجب أن نلفت إليه نظر القارئ، ذاك أن كتاب الشعر، في حالته التي وصل بها إلينا، ليس كتاباً من كتب النقد، كهذه الكتب التي من قبيل ما كتب آرنولد **Arnold** وميردث**Meredith**. ولا ينحصر ما يوجد فيه من صعوبات ذات بال في المتن نفسه، مما قد ينشأ عن التلف، بل إن صفحات بأكملها قد ثبت أنها محض اختلاق. والراجح أن ما نسميه "كتاب الشعر، ليس إلا جزءاً من كتاب أضخم بكثير جداً من هذا الكتاب المتداول، والذي ربما كان ملاحظات سريعة كان يكتبها أحد تلاميذ أرسطو وهو يلقى محاضراته في أروقة الميسيوم[1] الظليلة. ولعلنا إذا، تذكرنا هذا، نستطيع أن ندرك السبب في أن أجزاء ضخمة من هذا الكتاب تتناول تفصيلات بادية التفاهة، وهذهالتفصيلات والوقائع العديدة– الخاصة بالصياغة، والمناظر وموضوع المسرحية، أوعقدتها– قد يناسبها أ، تحشد في مجلد ضخم، أما وهي بحالتها التي نجدها عليها في كتاب الشعر فهي لا تتناسب في الكمية وما كتب عن المعلومات الأخرى في هذاالكتاب.

إن أرسطو ينفرد بالمنزلة الجليلة التي لا يدانيه فيها أحد. ونحن لم يصلنا في هذا الميدان شيء من العصور اليونانية بقرب من دراسة أرسطو للمسرحية والملحمة، تلك الدراسة العلمية التي تقدر قيمة الأشياء تقديراً خالياً من الهوى.

---

(1) المرقبون.

ولقد بحث في الأدب بطبيعة الحال كتاب مختلفون من كتاب هذه الفترة، إلا أن بحوثهم كانت إنما عريضة صرفة، وإما كانت تدور حول الأمور الأهم شأناً من أمور الدين والفلسفة. ومن هنا لمي كن من أهداف أفلاطون أن ينقد الأدب كما فعل أرسطو، بل كان يعكف على تطوير المدركات الكلية الفلسفية، ولم يكن الأدب عنده إلا مجرد صورة من صور النشاط الإنساني، لاحقة بالحقائق الأزلية التي كان همه أن يكتشفها، فهو في الجمورية "Republican" قد أقصى الشعراء، لأن فنهم الذي لا تخفي أهدافه على أحد، قد يتعارض وفن الحكم الذي ينشده أفلاطون في صورته المثالية فيما كان يفحصه. وتشتمل محاورات متنوعة أخرى على استشهادات من الأدب ومن المسرحيات بخاصة، لكنه لم يحاول قط في شيء من هذه الاستشهادات أن ينشئ نظاماً أدبياً كهذا النظام الذي وضعه أرسطو في كتاب الشعر.

وتظهر في مسرحيات عدة لأرستو فانز هو أيضاً أفكار تتعلق بأدب ذلك العصر، إلا أن النقد هنا أيضاً نقد غير مباشر وعرضي. لقد كان أرستو فانز متخصصاً في تصوير الأفراد والحوادث، ولم يكن متخصصاً في التحدث عن الصور الأدبية والحقائق العامة، كما لم يكن لتورياته الساخرة. بالذات والتي كان يوجهها إلى يوربيبدز، أية أهمية في دراسة المسرح والمسرحية بوجه عام، بالرغم مما قد يكون لها من قيمة في فهم الآداب الآثينية الكلاسية. وفضلاً عن هذا، فكل ما نملكه من ذاك إن هو إلا جذاذات[1] وقد احتفظ لنا كتاب النحو **Ais grammatica** لمؤلفه ديوميدز ببعض المادة القديمة، وثمة بعض الأحكام الهامة، لمؤلفين أقدم عهداً من ديوميدز مجموعة في كتاب أثينايوس العجيب[2] **Deipnosophistae**

([1]) هذه مبالغة من المؤلف، قد وصلتنا من أرستو فانز ملاء كثير به منها كامل وبعضها شبه كامل (د).

([2]) أثينايوس من العلماء االيونانيين المصريين (حوالي ٢٣٠ ق.م) من أهالي نوكراتيس. ولا يعرف من كتبه إلا هذا الكتاب (مأدبة العلماء) وهو كتاب ممتع بالرغم من رداءة ترتيبه- وهو يصور أهل المأسي أجمل تصوير ويحشد من وقائع حياتهم وأقوال المؤلفين القدامى الشيء الكثير. وتكاد تكون هذه المقتطفات التي تبسها عنهم هو كل ما بقى من مؤلفاتهم. (د خ)

أي مأدبة العلماء، لا مندوحة عن فحص شيء من هذا فيما بعد، وذلك نحو تفسير تيموكليز للمتعة التي نشعر بها في مشاهدتنا لمأساة.

هوراس والمسرحية الرومانية:

وتأتي بعد أرسطو فترة طويلة خالية من النقد المسرحي، وكأنما كان مقدراً لهذا النقد كلما قامت له قائمة في خلال الأحقاب تلو الأحقاب أن يظل مرتكزاً على أحكام أرسطو. ونحن نرى في هوراس (٨٦٥ ق.م) أوليات هذه الحركة التي في وسعنا أن نسميها النظرية الأدبية الكلاسية الحديثة. لقد كانت طريقة أرسطو طريقة تحليلية إلى مدى بعيد. ولقد كان يتناول المسرحية تلو المسرحية فيحلل كلا منها جزءاً جزءاً، ثم يعطي رأيه آخر الأمر في سماتها الرئيسية جميعاً وصحيحاً أنه وضع القانون لكنه لم يضعه بتلك الطريقة التعليمية التعسفية، بل هو لم يضعه إلا بعد إمعانه النظر بنفسه إمعاناً دقيقاً في أعمال مسرحية بذاتها. أما طريقة هوراس فتختلف عن طريقة آرسطو اختلافاً كبيراً، فتقريراته تقريرات تعسفية كل التعسف، ونحن نشعر كأنها لم تمحص– في كثير من الأحيان– التمحيص الواجب. ففي كتابه رسالة إلى البيسوس **Epistle to the pisos** نجده يرسل آراءه في أشد ما يمكن من الإيجاز المبتر. وقد تقررت أنماط الشعر هنا بصورة نهائية، وتحدد لكل منها، على ما يقول هوراس بصورة تقريرية، ووزن خاص. وقد جاء فيه أن الشخصيات في المسرحيات وفي القصائد على السواء يجب أ تكون أنماطاً؛ وأنه "يجب ألا نبرز على المسرح ما يصح أن يؤدى خلف المناظر؛ وأن المسرحية يجب ألا "تزيد وألا تنقص عن خمسة فصول"، وأنه لا يصح أن يظهر على المسرح أكثر من ثلاثة أشخاص فحسب في أدوار متكلمة في وقت واحد. وأهم من هذا كله ما يقوله هوراس من أنه: "ينبغي ألا تغيب النماذج اليونانية عن بالنا مطلقاً.. ليلاً نهاراً!".

وهكذا نراه يسوق كل شيء في صورة لا تقبل الجدل. إنه لا يدع أي مجال لأي لون من ألوان الابتكار أو التجديد، اللهم إلا التجديد في الصياغة الكلامية؛

ولعل دومة لهذا السبب لم تظفر بمثل تلك المسرحيات العظيمة التي ظفرت بها اليونان. على أنه من العسير كل العسر أن نحكم على المسرحية الرومانية؛ وكيف نحكم عليها وهؤلاء الشعراء المسرحيون الرومان الذين اشتهروا في وقت واحد، وهم إنيوس (٢٢٩– ١٦٩ ق.م)، وباكيفيوس (٢٢٠٠ ١٣٠ ق.م) ثم آكيوس (١٧٠– ٨٦ ق.م) لم تصلنا من مسرحياتهم إلا شذرات قليلة فحسب. ولم يسلم من يد البلى سوى مآسي سنكا العشر، من بين المسرحيات اللاتينية الجديدة. وقد كتب كل من بلوتوس– المتوفي سنة ١٨٤ ق.م– وتيرانس (١٨٥– ١٩٥ ق.م) ملاهيمها في تلك الآونة على وجه التحقيق، إلا أن النقاد كانوا ينظرون إلى الملهاة على أنها نوع من الإنشاء الأدبي أدنى مرتبة من المأساة؛ ولعلهم كانوا يحذون في هذا حذو أرسطو أيضاً.

وأهمية هوراس كناقد، هي أهمية تاريخية أكثر منها شيئاً آخر؛ فقد استمد النقد في عصر النهضة كثيراً من أفكاره. وأهم من هذا أنه استمد منه هذا للميل نحو صياغة "القواعد"، وهكذا عدل النقاد عما كان يذهب إليه أرسطو من الطريقة التحليلية التي كانت تغلب عليها الصبغة العلمية.

النقد في العصور الوسطى

من العسير أن نقرر في أي شيء من الدقة ما حدث للمسرحية الأقدم عدداً التي ظهرت في أثناء العصور الوسطى. على أنه قد أمكن إثبات أن جانباً من المسرح الروماني قد استمر قائماً أحقاباً عدة، ولهذا فقد نكون على حق إذا اعتقدنا أن الممثلين الجوالة (ال**historians**) كانوا خلال العصور الوسطى كلها يتمسكون بتقاليد المسرح الروماني. زلا جدال في أن السلطات الكنسية قررت، بدافع لعلها لم تكن تفطن إله دائماً، أن تقوم بحركة مضادة، ومن ثمة فقد أنشأت المسرحية الدينية التي أخذت تتدرج من مجرد المقطوعة ذات البيتين أو الثلاثة الأبيات (**trope**) حتى بلغ بها ناظموها تلك المنظومات الطوال التي تتكون منها

المسرحيات الدينية. على أن هذه المسرحيات كانت مسرحيات شعبية خالصة فلم تكن ذات صبغة أدبية، ولم يصحبها شيء من النقد جديد. ومع ذاك فقد أسهمت العصور الوسطى بنصيب هام في حركة نقد المسرحية– ونقصد بهذا النصيب الهام الناحية التاريخية أكثر مما نقصد الناحية الجوهرية– وسنرى أن آراء العصور الوسطى سوف تعود إلى الظهور في الأوساط التي لم يكن أحد يتوقع قط أن تظهر فيها. ولقد كانت الكنيسة القديمة تهتم اهتماماً كبيراً بما كان يعرض في الحفلات المسرحية الوثنية من ضروب الخلاعة، ولهذا استعانت بغيرة الآباء المسيحين المتحمسين فأنمت هذا الاتجاه الذي كانت تغلب عليه المسحة الأخلاقية، والذي سوف نلح آثاره خلال عهد النهضة وما بعدها. وكتاب برين[1] **Prynne** المدعو "الناقد التاريخي" "**Histrio mastix**" يحشد في صفحاته الألف الغريبة فقرات لا حصر لها اقتطفها من أمثال هذه المصادر. ومع أن هذا الكتاب ليس في ذاته كتاباً في النقد الأدبي، إلا أن الواضح أن الآراء التي يتضمنها لا جرم كان لها أثر عظيم في صياغة أفكار معاصريه فيما يتصل بالأدب المسرحي. على أن آباء الكنيسة كانوا علماء بقدر ما كانوا مؤلفين في الآداب والأخلاق، وكان القدر الطيب من حذق بعضهم في اللاتينية لا يفصله في نظرهم إلا الصلاح والتقوى. وقد ازدهرت المدارس، وكثر النحويون في القرون الأولى من العهد المسيحي، وسرعان ما اندمج هؤلاء النحويون في الأوساط التعليمية والمدارس العظيمة التي كانت الأديرة مأوى لها وفي هذه الأونة كان تيرانس وسنكا أستاذين في الأسلوب اللاتيني؛ ولهذا السبب ومهما قيل في آنام الحفلات الشعبية، فإن مؤلفات هذين الشاعرين لم تفقد قط مكانها في الأرفف المكتظة بغير ذلك من المجلدات في المذاهب الدينية.

---

(1) وليم برين (١٦٠٠– ١٦٦٩) مصنف طهري إنجليزي ولد في سوانسوك– وكان ينعي رذائل عصره ومؤلفاته. وكتابه **Histra-mastix** هو رسالة ضد الروايات التمثيلية، وقد قذف فيه الملكة هرينا ماريا، فحوكم بسبب هذا القذف وحكم عليه بقطع أذنيه والسجن مدى الحياة– ثم أطلق سراحه.. ولكنه عاد إلى معاداةالحكام، وانتخب عضواً في البرلمان، وعادا كرومول نسخه ثلاث سنوات، لكنه نجا من السجن بعد سقوط كرومول وراح يؤيد الملكية تأييداً جنونياً (د).

وكيفما كان الأمر، فيجب أن نتذكر أن الناس لم يكونوا ينظرون إلى تيرانس أو سنكا بوصفهما كاتبين مسرحيين بكل معاني هذه الكلمة، وذلك لأنهما لم يكونا في نظر أهل العصور الوسطى غير شاعرين لا غير؛ ولقد كان الناس يظنون، منذ عهد إيزيدور الإشبيلي (في القرن السابع) أن أشعارهما كانت تلقى إما بواسطة الشاعر نفسه أو بواسطة أحد أصدقائه من فوق شيء أشبه بالمنبر. ومعنى هذا أن المسرحية التي من هذا النوع أصبحت مجرد جزء من الشعر الروائي بعامة.. وفي هذا الوقت، كان من بين الفروق الجلية بين المأساة والملهاة أن المأساة تتناول الشخصيات الرفيعة تناولاً جدياً، وفي حين، الملهاة تتناول الشخصيات العادية تناولاً رشيقاً خفيفاً. ولما أصبحت المسرحية لا تتميز بشيء عن غيرها من الشعر كله، صار من المستطاع أن نعمم تطبيق هذا الفارق في نطاق أوسع. فمن هذا ما يقرره دانتي (في سنة ١٣١٨) من أن "الملهاة تبدأ ببعض الظروف المعاكسة، إلا أن موضوعها ذو نهاية سعيدة، كما يبدو ذلك في ملاهي تيرانس"[١] ومن هنا لم يتردد دانتي في تسمية قصيدته "الكوميديا الإلهية" **La Divina Commedia** منذ كانت في مطلعها شيئاً كريهاً شديد الهول لأن حوادثها تجري أول ما تجري في الجحيم، أما نهايتها فسعيدة، محببة إلى النفس، ممتلئة بالبهجة.. لأن حوادثها تجري في اﺍالفردوس".

النهضة والنقد الكلاسي الحديث

ثم جاءت النهضة، تلك التي ولد فيها من جديد روح الحماسة للشئون الكلاسية؛ ثم اتصلت الملهاة والمأساة مرة أخرى بالمسرح (بعد أن كانتا مقصورتين على التلاوة)؛ ومرة أخرى قامت حركة النقد المسرحي، متميزة بنفسها عن حركة النقد الشعرية العامة؛ وأقبل الناس إقبالاً شديداً على ما بقى من المسرحيات القديمة، فكشفوا عن ألوان جديدة من الجمال في أولئك الشعراء اللاتين من ناظمي المسرحيات الذين لم تذهب أعمالهم بتمامها. كما وجدوا في مخطوطات

(١) مترجماً في كتاب بلوت كلارك **European theories of the drama**.

العلماء اليونانيين التي طال عليها الأمد كنوزاً أعظم مما استطاعت جزائر الهند الشرقية والغربية أن تقدم لهم من ثروة" أضف إلى هذا كله ما تبينوه حينئذ من أن المسرحيات لم تكن مجرد قصائد (للتلاوة) لكنها منظومات قصد بها أن تؤدي أمام جمهور من النظارة ويقوم بأدائها ممثلون من لحكم ودم. وسرعان ما خطوا خطوة أخرى بعد ما قاموا به من إخراج ملاهي تيرانس وبلوتوس في مسارح شبه كلاسية، إذ شرعوا يكتبون ملاهي ومآسي باللغة الدارجة، ثم راحوا يخرجونها على تشكيلة من المسارح التي يختلط فيها طراز العصر القديم بطراز العصر الوسيط في صورة غربية.. وهكذا ولدت المسرحية الحديثة.. المسرحية الممتزجة بمسرحيات العصور الوسطى... تلك المسرحيات التي قسم لها أن تؤدى إلى شكسبير!.

واهتم الناس بطبيعة الحال بهورأس من جديد. وحينما عرفوا قيمة أرسطو مرة أخرى، اشتد شغف الكثيرين منهم بتدوين دراسات في النقد في كل من المسرحيات القديمة، والمسرحيات الأحدث منها عهداً. ولم يكن لأرسطو نصيب من الذكر في خلال العصور الوسطى كلها؛ ولم يكن أحد يعرف عنه إلا قليلاً من نسخة عربية قام بها ابن رشد، ترجمتها عنه بدوره إلى اللاتينية في القرن الثالث عشر العلتمة هرمان **Hermann**. ولم يعرف العالم أرسطو معرفة حقيقية إلا حينما اكتشف مرة أخرى المخطوط الكلاسي في القرن الخامس عشر؛ بل كلن الناس حتى في ذلك الوقت يتعثرون في محاولاتهم تفسير عباراته؛ ثم جاءت في سنة ١٤٩٨ تلك الترجمة اللاتينية غير الوافية التي قام بها جيورجيو فاللا، وقد كان لهذه الترجمة الفضل في تنبيه الأذهان إلى أعمال الفيلسوف، كما ضمنت قدراً من النجاح لأول مرجع يوناني نشره ألدوس **Aldus** سنة ١٥٠٨، والترجمات الكثيرة باللغتين اللاتينية والدارجة، وللأبحاث التي لا عدد لها التي بناها أصحابها على أقواله.

ومن الغرابة بمكان، بالقياس إلى العبقرية المستقلة الخلاقة التي اتسمت بها النهضة، أن يميل نقادها إلى السطحية والأحكام الآلية. والظاهر أن شغفهم بالآثار الكلاسية جعلهم يرفضون الاعتراف بـ"أصالة" شيء ما إلا ما تصوره تفكيرهم أنه من

الفن القديم والحضارة القديمة. فمنذ أن أصدر فيدا كتابه في فن الشعر **De arte poetiea** (سنة ١٥٢٧) وما تلاه من تلك السلسلة من أبحاث النقد المنثورة والمنظومة، ونحن نسمع ذلك للنداء نفسه: "اقتفوا آثار الأقدمين" "لا تحاولوا أي لون من ألوان التجديد" "حافظوا على الفصول الخمسة في مسرحياتكم" "قلدوا سنكا" وفوق كل شيء: "حافظوا على الوحدات" فقواعد الكلاسيين المحدنين هذه، تلك القواعد التي سوف تتناولها في تفصيل أوسع فيما بعد، قدر لها أن تكون الهياكل الرئيسية في أصونة النقاد المسرحيين، وأصونة مؤلفي المسرحيات، طوال قرون مستقبلة. ولم يحاول بعضهم أن يخفي تلك العظام النخرة، بل كان يعالجها في احترام كأنها رفات قديس: وكان البعض يدعى أنه حر لا يأبه بهذه العراقيل الشاخصة في طريق حرية الفكر، بينما أصداه الجلجلة وراء أبوابهم تفضح أسرارهم، على أننا يجب أن نعترف بأن عدداً قليلاً نجح في الهرب منها، إلا أنهم كانوا من القلة بحيث لايؤبه بهم، ولم يكن لهم قط هذا الأثر الذي كان يفرضه خصومهم.

ويجب ألا يظن بطبيعة الحال أن نظام النقد الفكري كله خلال ههذ الحقبة كان يقوم على الآراء الكلاسية، فليس في مقدور النناس أن يلقوا عن كواهلهم بمثل هذا اليسر أثر بيئتهم، وأثر أسلافهم الأقربين فيهم. ولقد كانت النهضة تشتمل على قدر عظيم من آثار العصور الوسطى، متغلغل في كل من ألوان نشاطها الإنشائية والنقدية؛ وكان التصور الشعبي للمأساة، كما سوف نرى، يقوم إلى مدى بعيد على مثل العصور الوسطى بينما كانت أقوال كل من آباء الكنيسة، وفلاسفة العصر الوسيط الأحدث من هؤلاء عهداً، تنتهب انتهاباً شرهاً بواسطة الطهربين **Puritans**، ثم تفسر تفسيراً محكماً بواسطة أنصار الشعر والمسرحيات. صحيح أن المذهب الطهري لم يؤثر في اللاتين، كما أثر في الشعوب الجرمانية، إلا أن حركة الإصلاح المضادة لم تقم بدور أقل شأناً بين اللاتين مما قامت به حركة الإصلاح الخالص بين الشعوب الجرمانية، وسرعان ما فرغ النقاد في أثناء الحركتين إلى المشكلات الأدبية الأخلاقية التي لم يكن لآرسطو بها أي قدر من العلم؛

وسرعان ما أصبحت الأفكار الكلاسية مختلطة بطائفة من الأفكار الأجنبية عنها تماماً، أو أنها كانت تفسر وفاً لهذه الأفكار. وهذه النغمة التي تضرب على الناحية الخلقية هي من النغمات التي لم يعف عليها الزمن تماماً، وهي مهما تبد مطمورة تحت أثقال من الصور والأشكال المتعارضة لا تزال قائمة بالرغم من مضي ما يقرب من قرون أربعة[1].

وسرعان ما أقام النقاد الإيطاليون لأنفسهم في فرنسا مكاناً رفيع الشأن؛ فلقد كان البلاط الفرنسي على صلة وثيقة ببيوتات مانتوا وفلورنسة؛ وكانت اللغة الإيطالية تكاد تكون لغة التأدب ورقة الحاشية، وكان المؤلفون الفرنسيون يكثرون من زيارتهم إلى بلاد الأكاديميات القائمة عبر جبال الإلب والتي كانت وسيلة للترقي بجهود هذا الزمن الأدبية والفنية. وعلى هذا أصبح كاستلفترو[2] وسكاليجر[3] أستاذين في فن النقد؛ وأصبح الناس ينظرون إلى أرسطو نظرتهم إلى بني الحكمة الأزلية الملهم. ونعود فتنبه إلى أنه كان ثمة عدد من خصوم هذه الحركة؛ بيد أن النظام الكلاسي كاد يكون متبعاً في العالم بأسره، وقد ظل متداخلاً في صمم تلك المدرسة العظيمة من مدارس الفكر، والسلفية الفنية الخلاقة التي ازدهرت في عصر لويس الرابع عشر.

---

(1) وهكذا عسر بدتوه رشي في سنة ١٥٥٣ جميع الأدب في ضوء الدين، وقد تابعه في ذلك العالم سكاليجر **Sealiger** (١٥٦١) الذي كان أعظم منه شأناً وأكثر محبة في نفوس الجمماهير.

(2) (٢- ٣) **Scaliger** و **Castelvetro** من أعظم المشتغلين بالأدب والنقد في العصور الوسطى- وقد كان سكالجر (الأمة = ١٤٨٤- ١٥٥٨) ممن كرسوا حياتهم لخدمة الأدب والطب، وله مؤلفات قيمة ناقش فيها آراء إرم، كما كانت له شروح صافية على كتب أرسطو في الحيوان والأدب والشعر (د.خ).

(3)(٢- ٣) **Scaliger** و **Castelvetro** من أعظم المشتغلين بالأدب والنقد في العصور الوسطى- وقد كان سكالجر (الأمة = ١٤٨٤- ١٥٥٨) ممن كرسوا حياتهم لخدمة الأدب والطب، وله مؤلفات قيمة ناقش فيها آراء إرم، كما كانت له شروح صافية على كتب أرسطو في الحيوان والأدب والشعر (د.خ).

وقد تسربت المثل الكلاسية في الواقع، إلى كل شيء وهيمنت عظام هوراس النخرة، وطيف أرسطو الزائف، فأشاعت الهيبة في النفوس جميعاً، حتى في قلوب معاصري شكسبير. لقد كان كل شيء يخضع لسلطان هذه النظرية غير الطبيعية بالغاً من السحر ما بلغه كتاب سدني: "إعتذار عن الشعر" **Apologie for Poetrie** وسدنى بغض من قيمة الملهاة المفجعة **tragi-comedy** التي كان ينبغي أن تكون إحدى المفاخر المسرحية في عصر إليزابيث، وهو يغض من شأن أولئك الكتاب جميعاً، اللذين انغمسوا كما انغمس شكسبير في التيار الرومنسي. وهو يتحدث عن :مآسينا وملاهينا، (وثمة ما يبرر ما ينعيه عليها) فيلاحظ عبث مؤلفيها بالقواعد، وتجردها من التأدب الأمين، والشعر البارع، اللهم إلا إذا استثنينا جوربودك **Gorboduck**[1] مع أن مسرحية جوربودك هذه، مهما تكن قيمتها التاريخية، لا يمكن أن تكون إلا قطعة سخيفة من البيان المرقش الذي لا يمكن أن يثير فينا شيئا من الالهام.

ثم يجيء جونسون بعد سدني، فيحاول أن يطبق تطبيقاً عملياً ما دعا إليه هو وسدني نظرياً. ونقد جونسون نقد مبتور لأنه ينحصر بوجه خاص في كتابه الصغير المسمى "إكتشافات **Discoveries**" بيد أن ميوله الكلاسية الحديثة يمكن أن ترى بقدر كاف من الوضوح في مأساته سيجانوس **Sejanus** وكاتيلين **Catiline**" ولا جرم أنهما كتبنا لمعارضة مسرحيات شكسبير الرومنسية. ثم يأتي بعد جونسون كثيرون آخرون من النقاد والكتاب المسرحيين.

وفي الوقت نفسه كان مركز الثقل في حركة النقد ينتقل من إيطاليا إلى فرنسا. ونحن لا نجد في إيطاليا في واقع الأمر شيئاً ذا قيمة حقيقية من سنة ١٦٠٠ إلى سنة ١٧٠٠؛ في حين أن فرنسا تستطيع أن تفاخر في تلك المدة نفسها بالناقد

([1]) إدورد– أ– آرير (١٨٦٨)– وقد فضلنا تلخيص هذه المسرحيات في كتاب خاص يكون ملحقاً لهذا الكتاب ويطهر في أثره مباشرة إن شاء الله وذلك لكي يلم القارئ بموسوعات المسرحيات اليت يستشهد بها المؤلف ولا يشرحها.

المتحرر الذهن: أوجييه **ogier** (المتوفي سنة ١٦٧٠) وبموليير (١٦٢٢– ٧٣) صاحب النظريات العملية، وبعدد من الكتاب العظام الذين كان يطلق عليهم لقب "أوجستان[١] **Augustan** من مقعدي القواعد مثل تشابلان (١٥٩٥– ١٦٧٤) ولاميناردبير **La Mesnardiere** (١٦١٠– ٦٣) وهيدلان **Hedelin** (١٦٠٤– ٧٦) وبيبركورني (١٦٠٦– ١٧٨٤) وراسين (١٦٢٩– ٩٩) ورابان (١٦٢١– ٨٧) وبوالوا (١٦٣٦– ١٧١١) وسان إفريمون (١٦١٠– ١٧٠٣) ولا جرم أنهم نجحوا في تقوية روابط المذهب الذي ورثوه عن إيطاليا، وسرعان ما انتقلت أفكارهم إلى إنجلترا في القرن السابع عشر؛ وقد تفرد بمكان الصدارة في توضيح المذهب توماس رايمز **Thomas Rymer** (١٦٤١– ١٧١٣) راهب الكلاسية الحديثة. وهو يوضح لنا في كتابيه: النظر في مآسي العهد الأخير[٢] (١٦٧٨)– و– نظرة عابرة في المأساة[٣] (١٦٩٢– ٩٣) هذا النمط الغريب من أنماط النقد، واصلاً به إلى **reduction ad absurdum** (أي إقامة البرهان بنقض نقيضه). فياجو في نظر رايمر شيء مستحيل. لماذا؟ لأن من المسلم به أن جميع الجنود هم رجال شرفاء، ولأن من المسلم به أيضاً أن جميع البشر يجب أن يظهروا العرفان بالجميل لمن يحسن إليهم.. وهذا ببساطة هو قانون هورأس في الأنماط، كما يوحي به فن اليونان، بالغاً غايته.

أما دريدن، كما مر بنا، فقد شجب على هذا؛ ومؤلفه المعروف "مقالة في الشعر المسرحي" **Essay of Dramatick Poesie** الذي نشره سنة ١٦٦٨ يصور في شكل حوار المعركة بين أولئك الكلاسين المحدثين الذين كانوا

---

(١) نسبة إلى العصر الأوغسطي في التاريخ الروماني، عصر أوغسطس العظيم، وكان أشهر أدباء هذا العصر أوفيد وهو راس وليفي وفرجيل وكانا للوس، وكان كل منهم (أوجستان) أي أحد أئمة الأدب في عهد أوغسطس– وقد استخدم هذا اللقب في عصر الملكة آن الإنجليزية وفي عهد الملك لويس الرابع عشر (د).

(٢) **The Tragedies of the last Age Considered.**

(٣) **A Short View of the Treagedy.**

يستلهمون فرنسا، وبين أولئك النقاد الأكثر حرية الذين استطاعوا أن يتذوقوا شكسبير. ومقالة في الشعر المسرحي" من الكتب التي ينبغي أن يقرأها كل من يريد أن يدرس أصول فن المسرحية، وليس تطور النقد الأدبي فحسب. وملاحظات دريدن في النقد ليست مقصورة على هذا الكتاب، في الواقع؛ ونحن نجد له قولاً من أنقذ أقواله حقاً، لم نعثر عليه إلا في نسخة من كتاب رايمر كحاشية من حواشي المخطوطات، جاء فيه: إنه لا يكفي أ، أرسطو قد قال هذا، لأن أرسطو يتخذ أقواليه من سولوكلس ويوريبيدز، ولعله كان يغير آراءه لو أنه رأي مسرحيات شعرائنا[١]. ولم يكن دريدن وحده صاحب هذا الرأي، بل لم يكن أول من قال به، لأن فرندوا أوجييه كان قد انتهى إلى مثل هذا سنة ١٦٢٨. أسمع إليه يقول.

"لقد كتب اليونانيون لبلاد اليونان، وظفروا بالنجاح في نظر الصفوة المثقفة من أهل زمانهم. ونحن إذا أرخينا العنان قليلاً لعبقرية بلادنا ورقة لغتنا، نكون قد اقتدينا بهم على صورة أحسن كثيراً مما إذا رحنا نقتفي أثرهم خطوة فخطوة، في أساليب مبتكراتهم وقوالبهم الشعرية، كما صنع بعض مؤلفينا[٢].

غير أنه مهما يكن دريدن قد سبق إلى هذا الرأي، فإن لتعبيره من رنين القوة والحق ما يشهده لذوقه السليم الطبيعي، وإدراكه العميق للقيم الأدبية التي زاد بها في ثروة النقد. ولعل شعار كتابه العظيم "مقالة في الشعر المسرحي" هو ما نجده بالمثل في هذا التعليق الوارد في كتاب رايمر.

دلالة الأفكار الحديثة:

ولقد بدأت تظهر أساليب جديدة في النقد وفي عالم المسرحية منذ بدء القرن الثامن عشر. وكانت أولى المثل الكلاسية الحديثة لا يزال لها سلطانها. ففي

---

(١) للاطلاع على هذه الحواشي ارجع إلى كتاب سكوت سينتبري **Works of Dryden** ص٣٧٩ وكتاب سيتسري: **Le cicritci** ص ١٥٧ – ١٥٨.

(٢) **Preface au lecteur** ملحقة بكتاب (صور وسيداء (١٦٢٨) لمؤلفه **Schelander**.

فرنسا كان فولتير (١٦٩٤– ١٧٧٨) يؤيدها في قوة وفي إصرار وفي إنجلترا، كان أديسون (١٦٧٢– ١٧١٩) يصدر أحكامه المهذبة، ال"أمينة" التي هي من هذا النوع الذي لا إلهام فيه، النوع القائم على الطريقة المتبعة نفسها. على أن الروح الجديد لا يلبث أن يظهر بالتدريج. والظاهر أن هذا الروح الجديد يرجع إلى عاملين رئيسيين كانا يعملان عملهما في تلك الفترة. أما العامل الأول فهو إعجاب الناس بشكسبير؛ فلقد كانت مسرحيات عصر إليزابيث تمثل بانتظام في مسارح لندن، وقلما كان يمضي أسبوع دون أن تتاح الفرصة للناس لشهود بعض مآسي أو ملاهي شكسبير وجونسون وفلتشر وماسنجر. وكان كل من هؤلاء قد حطم جميع قواعد المذهب الكلاسي؛ وبالرغم من هذا، فإن النقاد لم يجدوا في هذه المسرحيات إلا ما يسعهم توجيه الثناء إليه. وكانت الطريقة المعتادة للهرب من هذه القواعد هي الاحتجاج بالالتجاء إلى "الطبيعة" لقد كان شكسبير "يكسو شعره القومي بمسحة الجرأة وعدم المبالاة. لقد كان: "معشوق الطبيعة". ونتيجة لهذا نلاحظ أنه: بينما لم تكن الطبيعة في فرنسا في القرن السابع عشرة تسمو على قواعد القدماء المزعومة إلا من وجهة نظرية، إذا هي في إنجلترا تسمو على تلك القواعد سموا عملياً على هذه الصورة. وفي الحق، إنها لم تكد تبلج على أحد، إذا استثنينا الدكتور جونسون، وحتى جونسون نفسه لم يظفر من ضوئها إلا بشعاع ضئيل، حتى أن شكسبير ليعد منها إلى انبثاق طريق المسرح أكثر جدة وأكثر صحة، والسبب الذي لا سبب غيره لهذا هو أنه حطمههذ القواعد الكلاسية بالفعل. ومع ذاك فقد كانت ثمة حقائق ناصعة، الحقائق التي كان لابد من مواجهتها والتي اقنعت الناس إقناعاً لا مجال فيه للتردد بضرورة سلوك ريق أكثر تحرراً من طرق التفكير السليم. ولعل هذه الدعوى إلى التحرر قد كانت أنفذ العوامل في تطور التجارب الجديدة التي كان يقوم بها الكتاب المسرحيون في لندن. ولقد كانت الملهاة العاطفية الرقيقة Sentimental comedy والمأساة البورجروازية بالرغم من بعدها من مسرحيات شكسبير، الدليل على رغبة الكتاب المسرحيين في محاولة شيء جديد يختلف عن

تلك الطرز التي أكل الدهر عليها وشرب، ورغبتهم كذلك في الهرب من مجرد التقليد. وهذه اللعاطفية هي العامل الثاني العظيم الذي كان يعمل على خلق تغيير في الفكرة التي قام عليها النقد ثم انتقلت هذه المسرحيات إلى فرنسا، وتحمس لها تحمساً ديدرو (١٧١٣- ٤) وأقرانه، وأولئك الذين لم يلبثوا أن حاولوا إيجاد تبرير معقول لأسلوبهم في كتابه المسرحية. وبحث ديدرو الكوميدية الجدية (١٧٥٨)، ومقدمة لاشوسيه لمسرحيته **La Fausse Antipathie** (١٧٣٣)، ومقالة بومارشيه عن المسرحية الجدية (١٧٦٧) هي وثائق لا شك في أنها تضرب على وتر جديد مهما بدا فيها من هذا الطابع الذي يجعلها تلتزم آراء المذاهب الكلاسي الحديث باقتباس اصطلاحاته، وتنظيم كادتها وفقاً له. ويمكننا أن نتتبع خطوات هذا التأثير المشترك، وبالأخرى تأثير شكسبير وتأثير الكتاب المسرحيين العاطفيين، في كتاب[1] **Hamburgische Dramaturgie** المشهور، من تأليف لسنج (١٧٢٩- ٨١) حيث نلمس محاولة مقصودة للتوفيق بين تقريرات أرسطو ومسرحيات شكسبير وغيره من المسرحيين المحدثين.

النقد الرومانسي:

وفي هذا الوقت نفسه أخذت تبدو للعيان بشائر تغيير كبير في ترتيب الآداب وردها إلى مبادئها الأولية؛ فلقد برزت إلى الوجود طلائع المذهب الرومنسي في كلا المجالين النظري والعملي؛ لقد كان جراي **gray** يكتب أغانيه **Odes**، وكان كولنز مستغرقاً في تأملاته في مبحث القصة الكلتية[2]، وكان تشاترتون، ومسز راد كلف، وجيش من الكتاب الاخرين، عباقرة وأدعياء، يلتمسون طريقهم بإجراء تجارب نحو شعر جديد ونثر جديد؛ ومن هنا نشأ النقد الرومنسي بوصفه مكملاً لا مندوحة عنه للأوان النشاط التي كان يضطرب بها عالم الفن الإنشائي؛ وكان هيرد **Hurd** وآل

---

(١) كتاب جمع فيه لنسخ فصوله التي نشرها في نقد الممثلين والروايات التمثيلية في مدينة همبرج (د).

(٢) القصة الكلية أو **Gaelte romance** هي تلك القصص التي كتبها كتاب كلتيون **Gaelic** أو **Celtic**- ولا سيما الأيرلندون منهم (د).

وارتتن **The Wartons** وغيرهم، يبذلون قصارى جهدهم لكي يظهروا الناس على آيات جمال العصور الوسطى، التي طالما احتقرها الناس. أما في إنجلترا فقد كانت المسرحية وأسفاه منعزلة عن هذا كله إلى حد ما، ولم تكن المسارح في أواخر القرن الثامن عشر في حالة مزدهرة، وكان الأدب العاطفي قد أصبح أدباً كاذباً يغثى النفس، والمسرحية المفجعة رخوة ولا حياة فيها. وما كاد القرن التاسع عشر يطالع الناس حتى كانت الميلو درامة قد ظهرت إلى الوجود، ولبثت المسارح– لأمد طويل– لا تقدم غير الاستعراضات والمشاهدة المثيرة؛ وما كاد الشعراء يفطنون إلى المستوى المنحط الذي هبطت إليه أذواق الجماهير حتى مالوا هم أيضاً إلى تجاهل مسارح زمانهم تجاهلاً تاماً، أو راحوا ينشئون ال**Closet-drama** أو المسرحية التي تقرأ ولا تمثل، كمسرحية بيرون "فرنر **Werner**" التي لم يقصد بها وجه المسرح قط، ولم يضعها في "الشكل الذي يجعلها لائقة للإخراج المسرحي، على أن العودة إلى دراسة شكسبير، ومعاصري شكسبير، بالإضافة إلى عودة الناس إلى تذوق الأمجاد الحقيقية للأدب اليوناني كل هذا كان من أثره أن عاد الناس من جديد إلى الاهتمام بروائع الماضي العظيمة. وقد تقدمهم كولردج في هذا الطريق، فأنشا طرازاً جديداً كل الجدة في التحليل النقدي، في محاضراته، وفي كتابه؛ ملاحظات على شكسبير **Notes on Shakespeare**. ثم بذل هازلت قصارى جهده في الوقت نفسه لكي يتكشف مظاهر الروح الكوميدي كما تناوله شكسبير والكتاب المسرحيون في عهد عودة الملكية **The Restoration**، وكتاب الرواية القصصية في القرن الثامن عشر، بينما كشف لنا لامب **lamb** عن لطائف أدباء عصر إليزابيث، وتحدث إلينا حديثاً مستنيراً. ولقد كانت الأعمال التي أنجزتها هذه المدرسة أعمالاً فائقة، إلا أنها اتسمت بسمتين في الفترة الأولى من نشأتها منعتاها من الوصول إلى نتائج نهائية. وأولى هاتين السمتين أن طرائفها كانت ذاتية إلى مدى بعيد، تعتمد على أذواق النقاد العديدين، وأهوائهم، حتى لا يكاد الإنسان يعثر ثمة على تلك الزكانة العلمية الوائعة الأفق، التي لا يشوبها الهوى، والتي أكسبت كتاب

الشعر لأرسطو مكانته العليا في تاريخ النقد. والسمة الثانية أنها كانت تتجاهل ذاتية المسرح تجاهلاً يكاد يكون تاماً. ولعل شكسبير عند كولردج كان شاعراً خالصاً، ولعله كان ينظر إلى أعماله على أنها لم يقصد بها وجه المسرح على الإطلاق. إن واحداً من هؤلاء النقاد لم يحاول أن يكشف الظروف التي أحاطت بأيات الفن المسرحي الكبرى في أثناء العهود المختلفة لتاريخ المسرح. إنهم لم يشيروا بكلمة واحدة إلى الصور الخاصة التي كان يتخذها المسرح اليوناني وقل مثل ذلك عن المسرح في عهد إليزابيث، فهم كانوا يجهلون تقاليد المسرح أو يسكتون فلا يذكرون منها شيئاً، ولم يقدر النقاد هذه الظروف حق قدرها، ولم ينتفعوا بها في ميدان النقد، إلا في الأيام الأخيرة، وذلك لما لهذه الظروف من الأهمية البالغة في فهم المسرحياتت ذات الطابع الخاص.

أما في أوربا فقد كان ثمة شيء ذو صبغة عملية أكثر مما في المسرح الإنجليزي لقد كان شيللر (١٧٥٩– ١٨٠٥) وجيته (١٧٤٩– ١٨٣٢) يفهمان حاجيات المسرح فهماً تاماً، وكانت لأقوالها من أجل هذا لهجة الواثق، بينما استطاع عالم مثل شلجل (١٧٦٧– ١٨٤٥) أن يستحدث مقارنات تحليلية لا يمكن أ يدانيه فيها غيره. وكان الألمان يكرسون أنفسهم في حماسة للبحث في تاريخ المسرح والمسرحية، وكانوا يتحسسون سبلهم في ميادين الفن والجمال المعنوي، ولهذا كان لجهودهم في النقد قيمة لها قوتها الحقيقية، وقدرتها على البقاء. لأنها تقوم على أساس من تقديرهم للحقيقة والأمر الواقع. وقد رأت فرنسا، هي الأخرى، تطور هذا الأسلوب الجديد من أساليب النقد. لقد كان القرن التاسع عشر قرن ثورة؛ وبسبب غلبه تقاليد المذهب الكلاسي الحديث في المسارح الفرنسية، بدت هذه الثورة أكثر جدة وأشد عنفاً مما كان المذهب الرومنسي الإنجليزي. على أننا يجب ألا ننسى أن فرنسا كان لا يزال لها أن تستمتع بنشوة اكتشاف شكسبير الحقيقي، بينما كانت إنجلترا ماضية في ذكر شيكسبير، لا تنساه

أبداً. وقد جاء دفاع هوجو عن هذا الشيء العجيب الذي يكاد يبدو شاذاً[1] ضربة لازب لهذا السبب، ونشبت الخصومات الأدبية حول ابتداعاته الجريئة، في صورة لم يكن لها مثيل في الشاطئ الثاني من القنال الإنجليزي.

النقد الحديث:

لقد حدثت نقطة التحول في علم النقد، في حوالي الحلقة التاسعة من القرن التاسع عشر؛ فقد نجحت بحوث العلماء في كشف ميادين شاسعة من ميادين المعرفة فيما يتصل بكل من المسرح والمسرحية في الأزمنة الماضية؛ وكانت الحماسة الأولى للرومنسية قد ذهبت؛ وكان ثمة متسع من الوقت للتأمل، وللتحليل المقارن، وقد عولجت جميع المشكلات القديمة من كل جوانبها، وبدئ في فحصها من جديد؛ وحفزت دراسة على النفس بعض الناس إلى محاولة البحث في مصادر الضحك والانفعال المحزن؛ وعنى آخرون، أمثال سارسيه وبرونتيير وآرشر، بالأصول الأساسية لفن المسرحية نفسه؛ وحاول غير هؤلاء وهؤلاء بعد دراسة ظروف دور التمثيل. استذكار الطابع الذي كانت تتركه في نفوس الناس كبار روائع المسرحيات، حينما كانت تخرجها تلك المسارح التي لم يعد لها وجود الآن. وهكذا لا نجد لتلك الثروة من المعرفة، وهذا الأساس المتين لحقائق الأشياء، وتلك اللوذعية النقادة، وهذا التجود من الهوى، لا نجد لذلك كله ضريباً إلى في هذا الكتاب الأول المجيد، الذي كان أول مؤلف ظهرت فيه تلك الطريقة وذاك الأسلوب.. كتاب الشعر لآرسطو.

وهذا ليس يعني بالطبع، أن جميع المشكلات قد حلت، وأن جميع المسائل قد استقرت استقراراً نهائياً، فعلم النقد بعد هذا كله، ومهما كانت الطريقة التي يتم بها من المطابقة للأصول العلمية، لا يمكن مطلقاً أن يصبح علماً من العلوم الثابتة، فحتى أكثر الاستدلالات براعة وأشد التقديرات نفاذاً، تترك وراءها الكثير الذي لا

---

[1] يقصد المذهب الرومنسي (د).

تقول فيه شيئاً. ويمكننا أن نقول إن فن نقد المسرحية (النقد الدرامي) بالرغم من هذه القرون الطوال، وبالرغم من المعارف السامية التي تمت في العصر الحاضر، لا يزال في مهده، لأنه لم يبالغ تماماً الرأي القاطع المانع في المادة التي يعمل في ميدانها. فلقد كتبت مجلدات لا حصر لها عن المظاهر المسرحية المتعارضة من المأساة الرفيعة والملهاة غير المبتذلة من جهة، إلى أسوأ ألوان الميلو درامة والهزليات من جهة أخرى، بل لقد كتبت مجلدات لا عداد لها عن مسرح الدمى والقره جوز، اللذين يمتان من بعد بوشائح القربى إلى ثالياً (ربة الملهاة) وملبومين (ربه المأساة) وقد عملت دراسات جيدة عن إسكيلوس وستكا، وعن شكسبير ومولبير، إلا أنه كثيراً ما حالت الصعوبات التي هي من سمات هذا الموضوع دون القيام بتحليل صحيح للسجايا المشتركة بين كل من شكسبير وأسكيلوس، وبين كل من موليير وأرستو فانز؛ والظاهر أن مثل هذا التحليل سوف يتيح أعظم الفرص لنقاد المستقبل، وإن كانت الصعوبات التي هي من سمات هذا الموضوع، ثم ضخامة العمل نفسه سيجعلاننا ننتظر زمناً طويلاً قبل أن نرى هذا العمل الذي سوف يؤدي لمسرحية العالم الذي نعيش فيه ما أداه آرسطو للمسرحية الأثينية. على أن هذه هي الناحية التي ينبغي لنا أن نتوجه إليها بأنظارنا؛ ولا بد لكل من يكرس نفسه للقيام ببحث هذه الفكرة في النقد من اتباع طريقة المقارنة التحليلية التي يظهر أنها الطريقة التي لا معدى عنها في الواقع.

الفصل الثاني

معنى المسرحية (الدرامة)

لا جدال في أنه من واجبنا، حينما نشرع في عمل كالذي نحن بصدده الآن، أن نتوقف قليلاً لنسأل عما نقصده بالضبط بالكلمتين درامة **Drama** و "درامي **Dramatic**" أو: مسرحية ومسرحي. وبمعنى آخر، ما هو في نظرنا جوهر فن المسرحية **dramatic art** إذا عارضنا به فنون الشعر والتصوير والقصص؟ إنه فن من الفنون بلا ريب، ولككن.. بأي الألفاظ نستطيع أن تحدد هذه السمات الخاصة التي تميزه من الفنون الأخرى؟ لقد يبدو هذا، من النظرة الأولى، عملاً يسيراً، بالقياس إلى غيره من الأعمال، إلا أننا إذا تأملنا ملياً لتكشفت لنا صعوباته، تلك الصعوبات التي قد يحسن أن نوضحها بإيراد تحليل مقتضب لبعض المحاولات التي حدثت في الماضي رجاء العثور على جواب مناسب وتعريف لا لبس فيه.

نظرية المحاكاة

من أولى النظريات وأكثرها شيوعاً تلك التي يمكن أن تسمى "نظرية المحاكاة" وإن تكن كلمة "محاكاة" التي تحتمل تفسيراً أوسع أضيق على حد تحتاج منا إلى مزيد من العناية للنظر فيها، وقد يمكننا أن نعبر عن هذه النظرية في أوجز صورها وأكثرها سذاجة بهذه العبارة التي نالها شيشرون وقبسها عنه إليوس دوناتوس. فالمسرحية في رأيه: "نسخة من الحياة: مرآة للعادة: صورة منعكسة للحقيقة، فهذا التعريف، إن صح أن تدعوه كذلك، قبسة نقاد متلاحقون مئات المرات، وعد أساساً لبحوث لا عدد لها، وبخاصة في زمن النهضة؛ وحتى في الأزمنة الحديثة نسبياً نجد أنه لم يعدم من يقول به، وذلك أنه وافق أهداف الواقعيين الفنية في القرن التاسع عشر. فلقد كان غرض زولا من كتابته قصته

"تيريزراكان" هو في أساسه الغرض الذي عناه شيشرون حينما قال: "لقد استحدثت شخصيات لا فائدة منها ولا حاجة إليها".

ويقول زولا: ".. لكي أضع كوارث الحياة اليومية جنباً إلى جنب مع ما يعانيه أبطال قصصي من أوجاع مخيفة، حاولت باستمرار التوفيق بين الجو العام في قصصي وبين الوظائف العادية التي تضطلع بها شخصياتي حتى لا يظهروا بمظهر الذي يمثل، بل الذي يعيش، أمام النظارة"[1] ونجد مثل هذا الرأي نفسه، بتعديل بسيط، وراء كثير من النظريات المتعلقة بالكوميديا العاطفية والمأساة البورجوازية؛ وحينما يقول بومارشيه إنه "إذا كان المسرح صورة صادقة لما يجري في هذه الدنيا فإن الاهتمام الذي يثيره ذلك فينا لابد بالضرورة أن يكون وثيق العلاقة بالطريقة التي تنظر بها إلى الحقيقة[2]فنحن نتحقق من أن "مرآة الواقع" لا تزال مثل بومارشيه الأعلى فيما يعرض على خشبة المسرح.

والآن، وإذا كنا سنأخذ بهذا الرأي في أدق تفسيراته، فإن المسرحية تكون فقرة مقتبسة من الحياة. ومعنى هذا أن هدف الكاتب المسرحي يجب أن يكون إعطاءنا من فوق منصة المسرح صورة طبق الأصل إما لمشهد مما قد يكون حدث بالفعل، وإما لشيء تخيله الكاتب في صورة تجعله مشابهاً لما يقع في الحياة. ويجب أن يكون حوار تلك المسرحية أحسن أنواع الحوار الذي يكسبها صورة صوتية مطابقة للأحاديث الحقيقية التي تجري بين الناس في حياتهم العامة؛ ولا بد أن يكون أعظم ما في المسرحية من جمال هو مطابقتها لواقع الحياة.

ونحن إذا ألقينا نظرة خاطفة على ههذ الآراء، فقد نشعر بما يغرينا بالاعتقاد في أنها آراء صحيحة جديرة بالثناء؛ إلا أن لحظة من الفكر فيها قيمته بأن تكشف لنا زيفها. وبصرف النظر عما قد يخطر ببال الإنسان من أن أعظم الكتاب

---

(1) مقدمة تيرير راكان (١٨٧٣) ص١١.

(2) Essai sur le genre dramatique serieux (1767).

المسرحيين إن هم إلا مجرد أبواق أو قل جراموفونات تسجل الحياة كما هي- فسرعان ما نتبين أن هذا النوع من المسرحية هو من المستحيلات، لا لشيء، إلا لأن الرواية التمثيلية لا يمكن مجال أن تكون فقرة مقتبسة من الحياة، وحتى لو فرضنا أن مؤلفاً من المؤلفين يستعمل في أحد مشاهد مسرحيته نفس الكلمات التي استعملها بعض الأشخاص الحقيقيين ممن اتخذهم الكاتب نماذج لشخصياته المسرحية، فالحقيقة التي لا جدال فيها هي أن هذا المشهد لكونه غير مرتبط بما قبله أو بعده من المشاهد يكون مشهداً غير طبيعي، أو بعبارة أخرى، يبعد عن الواقع ويدخل في نطاق الفن. لقد وقع اختيار المؤلف، بعد طول التحري على هذا الجزء بذاته من أجزاء الحياة لأنه يخدم الغرض الخاص الذي كتب مسرحيته من أجله.. وأكثر من هذا.. إن كاتب المسرحية، إذا لم يستعمل بعض الأدوات الآلية في تسجيل الأصوات الأصلية، فلن يراوده الأمل على الإطلاق في استعادة نفس الكلمات التي تفوه بها المتحدثون بالضبط، بكل ما فيها من بيان، وبأدق التفاصيل التي نطقوها بها. وإذا كان هو الذي يبتكر المشهد والشخصيات، كما هي العادة، فلن يكون إلا حلماً من الأحلام أن يتصور أن شخصياته هذه، إذا كانت أشخاصاً حية، كانت تتكلم بمثل هذه الألفاظ، لو أن المشهد حدث في الحياة الواقعية. وعلى هذا فالمذهب الواقعي بمعناه الصحيح هو من رابع المستحيلات، ومن الأشياء التي لا تقع في الحسبان.

بل الكتاب المسرحيون العظام لا يدور في خلدهم أن يكتبوا شيئاً من ذلك. وليست المسرحية الواقعية هي المثل الأعلى الذي يوجهون إليه جهودهم. وقد تكون قوة الملاحظة، والذاكرة الحسنة (أو تلك الأقراص التي تكون في متناول اليد، والتي كان شكسبير يستعملها، على ما ذهب إليه مستر برنردشو في تعبيره الساخر) جزءاً من عدة الكاتب المسرحي الضرورية. إلا أنه لا يخفى أن الذي يجعله فناناً، ويظفره بمرتبته النهائية، هو قدرته على الاختيار، ومع قدرته على الاختيار، وجنباً معها إلى جنب، بل ربما كان أعظم منها، ذلك الذي قد يسمونه:

الطاقة الإخبارية **The informaing power** التي يستطيع بواسطتها الإيحاء بالمغزى العظيم المليء بالمعاني في مشاهده، وفيما تتعلق به شخصياته. وعلى هذا، ففي وسعنا الآن أن نطرح جانباً تلك الآراء الواقعية الأضيق أفقاً، إذ أننا لو تمسكنا بهذه الآراء لاضطررنا إلى القول بأن مسرحيات اسكيلوس وأرستوفانز وشكسبير ومولبيير كانت مسرحيات رديئة، بل لقلنا إنها لم تكن لها قيمة مسرحية (درامية) على الإطلاق.

على أنه يبقى بعد ذلك هذا التفسير الأوسع مدى مما تقدم، ألا وهو تفسير نظرية المحاكاة؛ ولا بأس هنا من الرجوع إلى آراء أرسطو وشراحه. والمبدأ الأساسي الذي يقيم عليه آرسطو جميع قضاياه هو أن الفن، بعامة، يتألف من المحاكاة. وبكل أسف إن الكلمة اليونانية التي يستعملها بمعنى "محاكاة" لم يحاول أن يعرفها في أي مكان من كتابه، ثم هو، في حدود ما نعلم، يستعملها في معان مختلفة. والأمر لا يستدعى هنا أن نخوض في بحث هذه المشكلة بحثاً مستفيضاً، ولهذا نكتفي بالإشارة إلى أن آرسطو- على ما يبدو- لم يكن يعني بالمحاكاة ترديداً خالصاً للواقع إلا فيما ندر. فمن ذلك قوله إن المأساة تتحرى تقليد طبقة من البشر أعلى من سائر الطبقات، ولكن "تجعل الناس أردأ مما هم". ومن هذا يتأكد في روعنا أنه يستعمل كلمة المحاكاة بمعنى واسع سعة كبيرة؛ ويقوى مما نذهب إليه في ذلك أننا نجده يقول: "إن الملحمة.. وشعر المآسي، وفضلاً عن ذلك، الملهاة وشعر الدثرام[1] ثم الجزء الأكبر من فن الناي والقيثار، هي برمتها صور من المحاكاة". ونحن نكاد نقول بالفعل إن آرسطو يفكر هنا إما في الانتفاع بالأشياء انتفاعاً واقعياً- كالأصوات والكلمات- بوصفها أشياء مقابلة لاستعادة الواقع، وإما فيما للفن من قوة في خلق الانفعالات التي تثيرها مشاهد الحياة الواقعية نفسها. وإلا فإنه يكون من الهراء والعبث أن نظن أنه فكر في أن تكون موسيقى الناي، أو

([1]) الدثرام **Dithyramb** أو أغنية لباخوس نوع من الأناشيد الراقصة التي تطورت إليها الأغاني الدينية على يدي الشاعر اليوناني آريون (د).

أن يكون الشعر "محاكاة"، بمعنى صورة أصلية لأشياء موجودة في الحياة الواقعية، وإن يكن هذا الاشكال في التصوير ظل قائماً أحقاباً طويلة بالقياس إلى المسرحية، كما رأينا. ومثل هذا التفسير الواسع لصفة المحاكاة في المسرحية يجد له صدى في بعض النظريات الأحدث عهداً، تلك النظريات التي تدور حول وظائف الكاتب المسرحي. وبما أن هذه مسالة لها أهميتها، فلا بأس من أن نستعرض هنا عدداً قليلاً من هذه النظريات:

يقول هوجو: "أظن أنه قد قيل: إن المسرحية مرآة تنعكس فيها الطبيعة" إلا أن هذه المرأة إذا أريد بها أن تكون مرآة عادية لها سطح أملس مستو، لما أمكنها أن تعكس لنا إلا صورة فقيرة للأشياء. صورة ليست محجمة، صادقة.. لكنها.. صورة لا حيوية فيها، فمن المعروف أن اللون والضوء مفقودان في الصورة المنعكسة البسيطة، ولهذا، وجب أن تكون المسرحية مرآة بؤرية– أي تجمع الأشعة الملونة وتكثفها، بدلاً من أن تجعلها ضعيفة واهية.. مرآة تجعل من الشعاعة ضوءاً، ومن الضوء مناراً. وهنا فقط، تستحق المسرحية أن تكون فناً[1]".

وهذا الذي يقوله هوجو يؤكد أن الفن هو بالمكان الأسمى من الأهمية، ويمكننا أن نضيفه– أي كلام هوجو– إلى ما توصل إليه سارسيه من أن الطبيعة وحددها فوق المسرح قد تبدو شيئاً تافهاً، بل شيئاً كاذباً.

يقول سارسيه: "إني أعتقد أن واقع الحياة، إذا أبرزناه فوق المسرح إبرازاً صادقاً، قد يبدو شيئاً مكذوباً في نظر هذا الوحش، ذي الرؤوس الألف، الذي نسميه الجمهور، ولقد عرفنا الفم المسرحي بأنه المبلغ الإجمالي الذي نستعين بموجبه على تمثيل الحياة في المسرح، وأن نقدم بواسطته لهؤلاء المائتين والألف

---

(1) مقدمة كرومول ١٨٢٨ ص٤٠.

من النظارة المحتشدين فيه، ما يتوهمون أنه الحق[1]".

وقد استطاع بعض النقاد في عصور أقدم عهداً من عهد سارسيه أن يتخيلوا هذه الحقيقة، لكنهم لم يستطيعوا أن يتخيلوها إلى في صورة شاحبة وفي صورة شاحبة فحسب؛ لقد تخيلنا هيدلان **Hedelin** ودونها في رأيه الذي يقول "إن المسرح لا يصور لنا الأشياء كما هي بالفعل، ولكن كما ينبغي أن تكون". وهو يعتقد أن "الشاعر ينبغي أن يقيم أود كل شيء لا يتفق وقواعد الفن. وذلك كما يصنع المصور حينما يعمل وأمامه نموذج لم تتوفر له سمات[2] الكمال".

وقد قدم جيته النصيحة نفسها، فقال: إن من واجب من يرغب في العمل للمسرح أن يدرس المسرح، ومؤثرات علم المناظر والإضاءة والحمرة وما إليها من المواد الملونة الأخرى، والكتان المطعم بالزجاج و"الترتر.. كما يجب أن يدع الطبيعة وشأنها".

ثم يلخص كولردج[3] الحقيقة كلها آخر الأمر، في إحدى محاضراته، فيقول إن "المسرحية ليست نسخة من الطبيعة، بل محاكاة لها" وهي عبارة لم يكن في الإمكان حسم هذه المشكلة بأبلغ منها. وإنه ليبدو لنا، إذا نحن أعدنا النظر في هذه الآراء المختلفة التي رآها النقاد المحدثون، أن أجداها جميعاً هو هذا الرأي الذي يتحدث عن المسرحية بوصفها نوعاً من هذه العدسات المركزة التي تكبر الشعاعة ثم تضغطها فتجعل منها ضوءاً منيراً، ثم تضغط الضوء فتجعل منه وهجاً.

ونحن حينما تتناول بالبحث أياً من أعظم الروائع المسرحية نستطيع أن نتحقق من صدق هذا التحليل؛ لأن الكاتب المسرحي المتضلع، حينما يقتبس

---

(1) رأى في المسرح **Atheory of the Theatre** مقدمة بقلم براند مانيوز (كتاب متحف براندر مانيوز للفنون المسرحية– بجامعة كولومبيا– نيويورك– **١٩١٦ ص٣١**).

(2) عن كتاب **The whole Art of the Stage** (١٦٨٤– ص٦٥).

(3) **B. H Clarck** في كتاب **European Thcories of the Drama**.

شذرةً من الطبيعة، بدلاً من أن يكتفي بمجرد الحوادث الهامة، فهو في الوقت نفسه ينظم ما قد لاحظه عن الحياة، أو ظنه متعلقاً بها، ثم يرفع مشاهدة إلى ذروة الإثارة والمسرح... تلك المشاهد التي لو أنها جرت في الحياة الواقعية لكانت مشاهد كابية ولا إلهام فيها؛ وهنا بلا شك، عمل من أعمال الكاتب المسرحي العظيمة.

بيد أن هذا لا يتقدم بنا كثيراً في طريق البحث، فنحن قد شرعنا نسير فيه محاولين أن نجد تعريفاً لهذا الشيء الذي نصفه بأنه تمثيلي وبالأحرى، درامي dramatic، وكل ما نجحنا في عمله هو ما أوضحناه من أن المسرحية فن، ولكن جدير بنا ألا ننسى أن كل فن يسير في هذا الطريق؛ وهذا هو ما يتفق وما ذهب إليه آرسطو الذي كان يرى أن الفنون كلها تقوم على المحاكاة؛ وقد حاولنا مت وسعتنا المحاولة فلم نجد خصيصة تعيننا على وضع حد مميز يفصل بين فن الدرامة الخاص هذا، وبين الفنون الأخرى القريبة منه مثل الشعر والقصة الخيالية.

قانون برونتيير:

من أغرب الأمور أن يكون عدد المحاولات الجدية التي قام بها العلماء لبحث هذه المسألة قليلاً إذا قيس إلى غيره. وقد يستحسن أن نبدأ هنا بهذا القانون الذي أعلنه وأذاع به برونتيير، في أواخر القرن التاسع عشر، ثم أقبل عليه النقاد يبحثونه بحثاً شديداً في السنين العشرين الأخيرة[١].

ونستطيع أن نقول إن هذا القانون، المصوغ في أقصر الكلمات وأشدها اختصاراً والذي ابتكره برونتيير، يتوقف على التسليم بأن الإرادة هي الخصيصة الأولى من الخصائص المميزة للمسرحية. "ففي لمسرحية (الجدية) أو في المهزلة، ندرك، الذي ننشده من المسرح هو مشاهدة "إرادة، تكافح في سبيل الوصول إلى هدف معين، وهي مدركة للوسائل التي تستعملها في سبيل الوصول إليه... أما

---

(١) آخر طبعة لهذا الكتاب– وهي التي تترجمها– سدرت سنة ١٩٣٧ (د).

القصة.. فهي نقيض المسرحية". لأن المؤلف يحاول أن يعطينا في القصة، صورة للتأثير الذي تؤثر به فينا جميع الأشياء التي هي خارجة عنا"[1] ولكي نوضح ما يريده برونتيير نضع بين يدي القارئ عبارتين مقتبستين أخريين، أولاهما هي الخلاصة التي وضعها الناقد الفرنسي نفسه، وهي:

إن القانون العام للمسرح يتحدد بعمل إرادة مدركة لنفسها. والأنواع الدرامية (المسرحية) تتميز بعمل إرادة مدركة لنفسها. والأنواع الدرامية (المسرحية) تتميز بطبيعة العقبات التي تصطدم بها هذه الإرادة.

أما العبارة الثانية، فهي ترجمة قام بها وليم آرثر لخلاصة وضعها لآرائه. وهي:

المسرحية تمثيل لإرادة إنسان في صراع من القوى الغامضة للعوامل الطبيعية التي تحوطنا وتستخف بنا، إنها واحد منا، مقذوف به حياً فوق المسارح ليصارع الأقدار، ضد القانون الاجتماعي.. ضد واحد من بني جنسه.. ضد نفسه إذا لزم الأمر.. ضد أطماع أولئك المحيطين به، وضد رغباتهم، وأهوائهم، وحماقاتهم، وضد أحقادهم[2].

وقد حلل هذه النظرية كذلك هنري آرثر جونس، ذلك الذي قام من جانبه بوضع صيغة ل"قانون جديد للمسرحية ذي سمة عالمية شاملة" إذ يقول:

تنشأ المسرحية حينما ينشب صراع بين شخص أو أشخاص في تمثيلية، وهم واعون لهذا الصراع، أو غير واعين له، وبين شخص معاد، أو ظروف أو حظ مناوئ، ويكون هذا الصراع في كثير من الأحيان أشد عنقاً، إذا كان الجمهور على علم بأسباب المشكلة التي تثيره، وذلك كما في مأساة أوديب، بينما الشخص نفسه، أو الأشخاص الكائنون على المسرح، لا يعرفون من أمر هذه المشكلة شيئاً؛

---

(1) The Law of the Drama (برالدر مانيوز) في كتابه متحف جامعة كولومبيا الفنون المسرحية– نيويورك ١٩٣٤ ص٨٣.

(2) Play-making– ص٢٣ (١٩٢٦).

فمن هنا تنشأ المسرحية (الدرامة)، ثم لا تزال بسبيلها حتى يقف هذا الشخص أو أولئك الأشخاص، على سر المشكلة. وهي تظل قائمة طالما نحن نشهد رد الفعل في شخص أو أشخاص، جسمانياً كان هذا الرد أو عقلياً أو روحياً، وهم يصارعون القوى المضادة من إنسان أو ظروف أو مقادير؛ ثن تأخذ في التراخي حينما تهبط حرارة رد الفعل؛ ثم تتلاشى حينما يتم رد الفعل. ويكون رد الفعل الناشئ في شخص بسبب عقبة من العقبات في أشد حالاته وأعنف صوره حينما تأخذ العقبة صورة إرادة إنسان آخر، في صدام متوازن تقريباً[1].

فهذه أقوال كلها في غاية الجودة، على حد قول مسز أوكلي؛ ومن الممكن الدلالة على كل حكم منها بالرجوع إلى عدد من المسرحيات. وقد نستطيع أن نسلم من فورنا بأننا نحس في المسرحية، سواء كانت مهولة أو ملهاة، أو مأساة أو ميلو درامة، بوجود شبح الإرادة الت تفرض نفسها بصورة شعورية؛ ووجود صراع بوجه عام؛ ووجود أزمة مستحكمة غالباً، ووجود وجهة نظر لبطل من أبطال المسرحية مضادة لشيء من الأشياء، أو لشخص من الأشخاص؛ إلا أن شيئاً من هذه الأشياء ليس أمراً محتوماً، وليس من بينها يبدو أنه يميز المسرحية من غيرها من ألوان الفنون الأخرى. وإلا فماذا نحن قائلون في ملهاة الضفادع لأرستوفانز؟ لعلنا مستطيعون أن نحاور وأن نداور حتى نجد شبح الإرادة، والأزمة، والصراع؛ لكننا مهما بلغت قدرتنا على استعمال ما وهبنا الله من براعة وتفنن، لن نلبث أن نتحقق من أن "الضفادع" بالغة ما بلغت من الشأن كمسرحية، لا تنطبق عليها هذه التعريفات انطباعاً تاماً. ثم ماذا نحن صانعون بمسرحية تس **Tess** لهاردي أو باميلا **Pamela** لرتشردسن؟ فهلم نطبق القوانين النظرية للمسرحية على هاتين التمثيليتين، لنرى أنهما لن تلبثا أن تكونا آيتين من آيات المسرح. وبعبارة أخرى.. إن هذه الأحكام التي أرسلها كل من بروتيير وجونس قد تبين لنا عما يستهوينا أكثر

---

(1) مقدمة كتاب **Law of the drama**- ص٣٦- ٣٧.

من غيره في المسرحيات العظيمة (كما هي الحال أيضاً في القصص الروائي) إلا أنها لا تصلح بحال لتحديد نوع المسرحية the dramatic kind، ثم نحن، بعد هذا كله، تنشد تعريفاً يوضح الملامح الخاصة التي يتميز بها فن المسرحية من سائر الفنون الأخرى.

نظرية سارسيه، وتطبيق شو:

وهنا يدركنا سارسيه، ليقدم إلينا بعض العون، فهو بدلاً من أن يجري وراء الخصائص المعنوية للمسرحية، ينشد الخصائص المادية والعملية. وهو يصر على أن الخصيصة الوحيدة التي تميز الفن المسرحي هي وجود جمهور من النظارة؛ وأسمع إليه يقول إننا لا نستطيع أن نتصور وجود تمثيلية بلا جمهور. ونحن في مقدورنا نحذف أو نستبدل قطعة بعد أخرى من الأدوات والأمتعة (الاكسسوار) التي تستخدم فوق المسرح في أثناء تمثيل أية قطعة مسرحية، إلا الجمهور، الذي لا يمكن أن يحذف أو يستبدل بشيء يقوم مقامه أبداً، ثم يخلص رأيه الأخير في بضع كلمات فيقول: "إن مسرحية بلا جمهور شيء لا يمكن تصوره"[1].

والتأمل في هذا الكلام لحظة يمضي بنا طويلاً، نظراً أو عملاً، نحو تحديد نوع المسرحية. فوفقاً لهذا الرأي، تكون المسرحية هي فن التعبير بواسطة حكاية ترومي على جمهور مجتمع بعضه إلى جانب بعض في مكان واحد، وذلك كما أن التصوير هو فن التعبير بواسطة وسيط يتكون من الألوان والخطوط على لوحة ذات طول وعرض؛ وكما أ، الأدب هو ذلك الفن العام الذي يتم التعبير عنه بواسطة الكلمات؛ وكما أن الشعر هو ذلك الفن الخاص الذي يتم التعبير عنه بواسطة ألفاظ عاطفية، منظومة عادة؛ وكما أن القصة هي فن التعبير بواسطة حكاية تروي

---

(1) عن كتاب A Theary of the Theatre ص٢٢– ٢٤ ومن الممتع ملاحظة أن بيكون Bacin ف القرن السابع عشر، قد لاحظ قبل سارسيه تلك الملاحظة، وأنه تكلم باختصار من انفعالات الجمهور (De augmantis الترجمة الإنجليزية سنة ١٦٤٠ من ١٠٧).

بأسلوب منثور. على أننا لا نلبث أن نرى هنا شيئاً آخر. إن فكرة سارسيه هذه تقدم لنا معونة كبيرة، إلا أننا نتبين أنها فكرة غير كاملة إذا كان المقصود أن تعطينا تعريفاً شاملاً للمسرحية. فالمسرحية في الواقع لم تكن يوماً قصة تروى على الجمهور. بل هي قصة تنقلها للجمهور بواسطة فرقة من الممثلين. وعلى هذا فبالإضافة إلى وجود هؤلاء المتفرجين، تتطلب المسرحية، أو تستلزم، أدلة الكلمات بواسطة أشخاص كثيرين، وليس بواسطة شخص واحد، كما هي الحال في القصة. وهذا، بالطبع، يدخل بنا في صميم عالم المسرح، بوصفه عالماً متميزاً عن المسرحية، وإن كان يشتمل عليها، ولهذا يجب أن ندع جانباً، وإلى حين، المشكلات التي تنشب حول هذه النقطة، لنتناولها بالبحث فيما بعد. على أن ثمة أمراً ينبغي أن نؤكده باستمرار، وذلك أن المسرحية لا يصح بأي حال من الأحوال أن يكون لها كيانها كمجرد عمل من الأعمال الأدبية المكتوبة أو المطبوعة، وإذا كان لنا أن نقدرها كفن درامي، وبالأحرى بوصفها مسرحية **a drama** فيجب أولاً أن نفترض أن المؤلف كان يضع نصب عينيه كلاً من الممثلين والجمهور حينما كان يكتب سطوره؛ وثانياً، يجب أن نتمثل لأنفسنا هذين العاملين– الممثلين والجمهور– ونحن نقرأ أي قطعة من فن المسرحية، وهكذا يمكن أن تمتد صيغة سارسيه، فتكون على النحو التالي:

"إن تمثيلية بلا جمهور وبلا ممثلين لإبرازها شيء لا يمكن أن يستوعبه العقل".

وهذا العاملان ذاتهما يؤديان إلى شيء أخر، لأنهما كليهما عاملان محددان، ويثيران موضوع الاحتمال والمقدرة الجسمانيين؛ والاعتبارات الجسمانية البحتة لا شأن لها إطلاقاً بميادين الأنواع الأدبية الأخرى. فالرواية القصصية قد تكون قصيرة أو طويلة وفقاً لما نريد؛ والقصيدة قد تكون غنائية من مقطوعة واحدة رباعية، وقد تكون ملحمة تقع في عشرين مجلداً، يشتمل كل منها على آلاف الأبيات؛ أما الكاتب المسرحي فيتحتم عليه أن يذكر على الدوام أن المقصود من مسرحيته هو

إخراجها في مسرح مبني، وسيقوم بتمثيلها ممثلون ليسوا، قبل كل شيء، وبعد كل شيء، إلا بشر، وأما جمهورهم بشر إلى آخر حدود البشرية. أما الشاعر ففي وسعه أن يكتب غير مرتبط بشيء، إلا بما أعده لنفسه من ورق، وبالاعتبارات المتصلة بمقدار ما لدى التأثر من المغامرة على النشر؛ وهذا ينطبق على كاتب القصة تمام الانطباق؛ وكلا هذين، الشاعر والقصاص، قد يتأثران إلى حد ما بذوق الجمهور، فيستجيبان لهذا السبب لما يؤثره من الملحمة، أو القصة ذات المجلدات الثلاثة؛ إلا أن القيود المفروضة عليهما هي قيود عامة بدرجة كبيرة، ولا يمكن اعتبارها مطلقاً قيوداً صلبة أو قوانين ثابتة لا يستطيع أي مؤلف أن ينحرف عنها. أما الكاتب المسرحي فمن المحقق أنه يقف موقفاً مغاير تماماً. فنطاق عمله يجب أن يكون بطبيعته محدداً بقدر من الزمن، لا يطول فيرهق أبدان المتفرجين المجتمعين بعضهم إلى بعض بغرض الإصغاء إلى ذلك العمل.. وهذا القدر من الزمن، وفقاً لما نلاحظه من أذواق رواد المسارح خلال القرون، قد جرى العرف على ان يكون من ساعتين إلى ثلاث ساعات. صحيح إن هناك استثناءات لهذا العرف، كما في مسرحية برنردشو: **Back to Methuselah** ولكن مثل هذا الاستثناء هو شيء ظاهري وليس استثناء حقيقياً؛ وهو يصلح في الواقع لتأييد القاعدة، فمسرحية **Back to Methuseiah** ليست مسرحية واحدة في واقع الأمر، لكنها سلسلة من المسرحيات، كتبت في موضوعات متقاربة، وبما أنها كذلك، فيجب أن تؤدي جميعاً متى بدأت على المسرح. ومأساة هاملت بتمامها، أو مسرحية الإنسان والإنسان الأعلى **Man & Superman**، ممكن على التحقيق أن تؤدي كل منهما كاملة، في أمسية واحدة، غير أن مثل هذه التمثيليات هي شيء غير عادي بلا شك، ثم هي تستنفد طاقة الاحتمال في المتفرجين إلى أخر حدود الاستنقاد. إننا قد نذهب إلى المسرح بين حين وآخر، وفي تمام الساعة السادسة، ثم نجلس ثمة حتى الساعة الحادية عشرة، دون أن ننعم بغير استراحة واحدة تتناول فيها وجبة خفيفة. ولكننا حين نفعل ذلك، نعد أنفسنا قد قمنا بتجربة كبيرة لا يحتمل في

الغالب أن نكررها في الليلة التالية، وفضلاً عن هذ، فثمة مشكلة قوة احتمال الممثل؛ وأن كل مسرحية تقريباً تشتمل ولا بد، على دور واحد على الأقل يكون أطول أو أصعب من سائر الأدوار، ومن المعقول ألا يستطيع أي ممثل، الهم إلا أولئك الأبطال الذين أوتوا من النشاط ما لا يتوفر مثله إلا لمن هم فوق البشر تقريباً، أن يستمر ليلة بعد أخرى، يظهر على المسرح حوالي الساعة السادسة والربع، ثم يستمر في أدائه حتى الحادية عشرة. وعلى هذا، فلا بد للكاتب المسرحي، لأسباب مختلفة كلها أسباب مادية خالصة، أن يخضع لقانون عام، وإن يكن قانوناً غير مكتوب، يلتزم فيه بألا يستغرق تمثيل مسرحيته وقتاً أكثر من ثلاث ساعات.

ولا يزال ثمة أمر هام آخر... فمن الطبيعي أن يجعل الكاتب المسرحي نصب عينيه واجبه نحو تلك المادة الآدمية التي يستخدمها في عمله. فلا يجعل إحدى شخصياته تبقى في المشرح طوال زمن التمثيل، فالمسرحية التي تقدم لنا شخصية كشخصية نابليون فتضعه أمامنا من مفسح للفصل الأول إلى نهاية الفصل الأخير تكون أيضاً مسرحية لا يمكن تصورها، لأننا لا تكاد نتصور أن في الدنيا ممثلاً، مهما آتاه الله كفايته من القوة والنشاط اللذين يتيحان له تمثيل ذلك الدور الطويل يمكنه أن يمثله باستمرار ليلة بعد ليلة. وقد قال مستر برنردشو في ذلك كلاماً لبقاً فكان قوله الفصل في هذا الأمر الذي سوف نرى فيما بعد أنه يشمل أشياء كثيرة لم نذكرها في تلك الخلاصة: قال: "إنني لا أتقيد بالقواعد؛ إنني ملهم، أما كيف أنا كذلك ولماذا، فلا أستطيع لذلك توضيحاً، لأنني لا أعلم، إلا أنه ينبغي أن يكون إلهاماً لا يأتيني دون أني التفات إلى أهدافي أو اهتماماتي.. وهذا أمر لا تتحكم فيه القواعد، إنه تهيئات، والتهيئات الواعية هي ما نسميه التمثيلية **Play** أو المسرحية **Drama**. إنني لا أتخير طرائقي؛ بل هي مفروضة علي بواسطة مائة اعتبار: ومن ذلك الاعتبارات الطبيعية للتمثيل المسرحي، ثم القوانين التي تفرضها علينا البلدية للوقاية من الحرائق والحوادث الأخرى التي تتعرض لها المسارح. ثم الشئون

الاقتصادية للتجارة المسرحية، ثم طبيعة فن التمثيل وحدوده، ومقدرة المتفرجين على ما يرون ويسمعون. ثم الظروف المفاجئة التي يقابلها ذلك الإخراج المعين الذي نقوم به.

إن من واجبي أن أفكر في جيبي، وفي جيب صاحب المسرح، وفي جيوب الممثلين.. وفي... جيوب المتفرجين.. وفي مدى ما يستطيع الناس الجلوس في المسرح دون استراحة أو تناول شيء من المرطبات، وفي طوابق أصوات الممثلين، وفي طاقة السمع والرؤية عند هذا الغلام الجالس في مقعده بأعلى (التياترو) هذا الغلام الذي حقه في أن يجلس جلسة تمكنه كل التمكن من استيعاب الرواية هو حق مقدس، قدسية الجلسة التي يجلسها ذلك المليونير في المقاعد الأمامية أو في الشرفات (البناوير).

وواجبي أيضاً أ، أضع نصب عيني الإجارات المسرحية؛ ومعدل الأرباح اللازمة لإغراء الرأسماليين لمواجهة الأخطار التي تجابه التمويل المسرحي؛ والحد الذي يستطيع سحر الفن أن يصل إليه في مقاومة الفطنة التجارية؛ والحدود التي يقيمها الشرف والإنسانية للأعمال التي قد أضعها لزميلي الفنان أي- الممثل؛ وقصارى القول، جميع العزامل التي يجب السماح بها قبل أن يصبح تمثيل الرواية أمراً عملياً، أو يمكن تبريره... هذه العوامل التي قد لا يفهمها البعض، والتي قد يدركها البعض برمتها وهم لا يشعرون بها تقريباً، شأنهم في ذلك في استنشاق الهواء أو هضم الطعام.

إن هذه هي العوامل التي تملي على الكاتب المسرحي طوائفه، والتي لا تدع له إلا مجالاً ضيقاص للاختيار، حتى لا يكون ثمة فارق يؤبه له بين طرائق سوفوكلس وشكسبير، وبين طرائق أولئك الذين يكتبون أتفه المهازل وأسرعها إلى الزوال[1]".

([1]) نيويورك تيمز- يونيو- ٢- ١٩١٢.

وكلام "شو" هذا يضع الموضوع كله في كلمات قليلة مختارة. وبعض المشكلات المعقدة التي أثارها شو هنا لا بد لنا من تناولها في تفصيل أوسع فيما بعد. ونلاحظ هنا كيف أن هذه الاعتبارات، التي ينبغي لكل كاتب مسرحي عظيماً كان و تافهاً أن يعمل لها حسابها، تدلنا على نوع أسلوب فن المسرحية– إن لم تحدده لنا تحديداً كاملاً– إذا قورن هذا الأسلوب بما يضاهيه من فن الشعر ومن القصص الروائي. إن الكاتب المسرحي يعمل بالكلمات، لكنها الكلمات التي يضعها هو في أفواه شخصيات رسمت ليؤديها ممثلون أمام جمهور من النظارة. ويمكننا أن نقول إن المسرحية ليست مرآة للحياة إلا بالمعنى الذي تمدنا فيه بنوع من الشبه الطبيعي للوجود الإنساني فوق المسرح، وبخلاف ذلك المشاهد والشخصيات الحقيقية التي يتخيلها الكاتب المسرحي، فإن المقتضيات الخارجية هي التي ترسم حدودها وتتحكم فيها (وهي المقتضيات المستقلة تماماً عن حسبان الكاتب المسرحي نفسه) ومن ثم لا يمكن على الإطلاق اعتبار المسرحية فقرات مقتبسة من الحياة.

مشكلة الإيهام في المسرح:

وهذا ينتهي بنا إلى مشكلة الإيهام المسرحي، تلك المشكلة التي أثيرت من قبل عند الكلام عن نظرية المحاكاة. وفي وسعنا أن نطرح المشكلة كلها في هذه الجملة الاستفهامية الواحدة. هل الأداء المسرحي المعروض علينا فوق المسرح يخدعنا فيجعلنا نعتقد أن ما نراه هو الحياة؟ إن كاستلفترو **Castelvetro**، وهو من أقدم نقاد عصر النهضة، يقرر أن: "العرض المسرحي يجب أن يعيد على أنظارنا صور الشيء المتمثل، لا أكثر، ولا أقل". فهل لرأيه أي قدر من الأهمية الحقيقية؟

إن تساؤلنا عما إذا كان الأداء المسرحي يخدعنا فيجعلنا نعتقد أن ما نراه هو الحياة.. هذا التساؤل، كما هو واضح، لا يفرج عن ملكه التخيل أو الخلق عند الكاتب المسرحي الفنان. لكنه يفرج عن صدور الجمهور ما ينتابها من انفعالات..

إنه ينفس عن جميع المتفرجين ما يحسون من (رد فعل) ما يشاهدون... إن ثمة أناساً قد يميلون إلى الإجابة عن ذلك التساؤل بالإيجاب، وهم يضربون لك الأمثال بفئات مختلفة من المتفرجين (البسطاء السذج) الذين يأخذون ما يشاهدون على أنه حقيقي[1]. وقصة ذلك الفلاح الذي رأى الملك رتشارد مستعداً لأن يدفع عرشه ثمناً لمن يقدم إليه حصاناً عارياً، فقدم إليه جواداً مطهماً راضياً بثمن لا يعد شيئاً إذا قيس بعرض الملك. هذه القصة قد تصلح مثالاً فذاً لهذا اللون من النوادر. وقصة تلك السيدة الصالحة التي حذرت هاملت بصوت مرتفع من السيف المسموم قد تصلح مثالاً لنادرة أخرى. على أنه مما يحير الإنسان أن يسأله أحد عما إذا كانت إحدى هاتين النادرتين لها ما يثبت صحة اعتقادها في نفوس قائليها؟ وحتى إذا فرض أن إحدى النوادر، أو عدداً كثيراً منها، قامت الأدلة على أنه صحيح، فالحقيقية التي لا مطعن فيها أنه لا يوجد فرد واحد من بين جمهور من النوع العادي يمكن أن يخدع حقيقة فيعتقد عن وعي أن المنظر القائم على المسرح، والشخصيات الكائنة فيه تمثل أحداثاً واقعية، مهما كان وجه الشبه بينها وبين" الأصل" وهي على التحقيق ليست جزءاً من ذلك الأصل. ولقد أكب كولردج على دراسة الفلسفة التي أكسبته الزكانة وحدة الذهن، حتى استطاع أن يضع يده على السر التالي، وأن يحلله تحليلاً هو على الأرجح ثمرة من ثمار تجاربه المسرحية، قال:

"إن الإيهام المسرحي الحقيقي في هذا، وفي كل الأمور الأخرى، لا يتوقف على ما يتخيله العقل من أن الذي يراه هو غاية، ولكنه يتوقف على تقاضيه على الحكم بأنه ليس غاية... وذلك ليس لأننا لا ننخدع انخداعاً كلياً على الإطلاق، أو شيء من قبيل هذا، ولكن محاولة التسبب للناس في أكبر أنواع الإيهام الذي تطيقه

---

(1) كتب Thornton S. Graves نصاً شائقاً في ذلك الموضوع، بعنوان Literal Acceptance of Stage Allusion في مجلة South Atlantie Quarterty المجلد ٢٣ العدد ٢- إبريل ١٩٢٤).

حواسهم، وهم جلوس في المسرح، هو خطأ شنيع لا يصدر إلى عن الأفهام الوضيعة التي تبذل أقصى جهدها في القيام بالإثارات الطارئة المتكلفة، لشعورها بعجزها في التأثير على القلب أو العقل"[1].

فهذا الإصرار على "التعطيل الإرادي للإنكار"، وهذا هو نص عبارة كولردج في موضوع آخر قريب من هذا، هو من الأهمية بالمكانة القصوى صحيح أننا حينما نشاهد المسرحيات الواقعية، ومسرحيات المشكلات الاجتماعية، قد نربط الحوادث القصصية التي تظهر على المسرح بالحياة التي حولنا. ولكنا، حتى في مثل هذه الأحوال، لا تتساءل عما إذا كنا نأخذ القصة مأخذ الحقيقة، بينما يجب أن نعتبر القصة دائماً رمزاً للحقيقة أو تركيزاً لها، وليس بديلاً منها.

أساس الكتابة المسرحية:

ولعلنا، بعد هذه النظرات الأولية، نكون في موقف يتيح لنا أن نضع بين أيدي القارئ السمات الأساسية التي تتميز بها المسرحية، ولو من الظاهر على الأقل، عن سائر الفنون، وذلك بوصفها نوعاً منها. وعلى هذا يمكن أن نصوغ تعريفاً فجاً للمسرحية على هذا النحو: "المسرحية هي فن التعبير عن الأفكار الخاصة بالحياة في صورة تجعل هذا التعبير ممكن الإيضاح بواسطة ممثلين، وقميناً بأن يثير الاهتمام في قلوب جمهور محتشد ليسمع ما يقال ويشهد ما يجري"؛ فمثل هذا التعريف لا جرم يضع فارقاً واضحاً بين النوع الخاص للفن المسرحي. وبين الشعر وبين القصة؛ إلا أنه، كما سوف نرى، يومئ إلى مجرد الصورة الظاهرية، وظروف التمثيل المسرحي الخارجية. ولا بد من أن نسائل أنفسنا عما إذا لم يكن ثمة بعض المميزات الداخلية أيضاً، التي يتميز بها فن المسرحية عن فن الشعر وفن القصة؟ وبهذه المناسبة لا نرى بأساً في الوقوف لحظة لكي نتناول استعمال الكلمتين:

---

(1) من محاضرة عن **The brogress ef Drama** (١٨١٨) نشرت في مجلة **Literary Rrmaine** (١٨٣٦- ٣٩).

مسرحية **Drama**، ومسرحي **dramatic**" بشيء من النظر: فالصفة "قصصي" تستعمل– بالمعنى غير العلمي– للدلالة على شيء واحد هو: "غير الحقيقي". وكلمة "شعري" بالمثل، تعني "صالح للشعر".

ولكن لكلتا اللفظتين: "مسرحية **drama**" و"مسرحي **Dramatic**" في الوقت نفسه استعمال أكثر امتداداً، ودلالة خاصة أكثر من الألفاظ الأخرى. فنحن نقرأ في الصحف عن: "لقاء مسرحي مؤثر بين أخرين تقابلاً بعد غياب طويل"(١). ثم يتحدثون إلينا عن هذا اللقاء وكيف أن ابنين لرجل واحد انفصلا عن بعضهما البعض منذ ثلاثين سنة شجار سخيف. وبعد أ، طعن كل منهما في السن إذ بهما يلتقيان لقاء مفاجئاً في فندق ريفي صغير، وإذا هما يتكلمان إلى بعضهما البعض كما يتكلم الغرباء، ثم إذا هما يكتشفان أنهما أخوان، فيصفح كل منهما عن أخيه، ويتصالحان. وكلنا بالطبع ترى من عناوين أمثال ذلك الحادث الشيء الكثير في الصحف اليومية، وإن كنا لا نقف إلا نادراً لنمهن النظر في مضمون الصفة الخاصة: درامي أو مسرحي، أو الاسم الخاص: درامة أو مسرحية. وإذا فعلنا، فقد نجد أن الكلمة: "مسرحي أو درامي **Dramatic**" فيما يفهم رجل الصحافة وبحسب ما يفهم الجمهور أيضاً، ذات معنى يفيد "غير المنتظر" مع الإيحاء عادة بصدمة معينة (أو هزة في المشاعر) تسببت فيها إما مصادفة غربية، أو بعدها عما نراه في مجرى الحياة العادية اليومية. فالآن ينبغي وقد تبين لنا أن كلمة: "درامي أو مسرحي" يمكن أن تستعمل استعمالاً حراً، وعاماً على هذا النحو، أن يكون هذا دليلاً على أن الجمهور يسلم بسبب هذه الغرابة، وبسبب عدم توقعه، ثم بسبب عنصر المفاجأة، بوجود شيء يرى أنه عنصر أساسي فيما يشهد من آيات فن الدرامة أو المسرحية. وذلك، ونرجو أن يلقي القارئ باله إلى هذا، أننا لسنا هنا أمام تحويل للمعنى. بل تلقاء الاستعمال المباشر للفظة أدبية أطلقت على شيء يجد

---

(١) Dramatic Reunion of Two Brothers.

الجمهور أنه يشابهها في الحياة العادية، حتى إن كان هذا الشيء لا يحدث إلا نادراً. ولو أننا أمعنا النظر في الدرامة– أو المسرحية– المتعلقة بالفرد نفسه لتحققنا أن الجمهور على صواب. ففي الأزمنة الكلاسية القديمة، نرى أن أرسطو خصص قسماً ضخماً من كتابه "الشعر" لبحث تفصيلي عن التعرفات "recognitions" والتكشفات "Discoveries" وهما من قبيل الأشياء التي يسمونها اليوم أشياء مسرحية (درامية) حينما تحدث في الحياة الواقعية، وهما أيضاً من قبيل الأشياء التي كانت تتكون منها المواد الأساسية لكاتب المسرحي في أثينا. ولم تكن هذه قاصرة بحال من الأحوال على المسرح الكلاسي، فمسرحية مثل هاملت مليئة بالحوادث "الدرامية" التي من هذا القبيل، وعودة هاملت الأب في صورة شبح وتظاهر ابنه بالجنون، وقتله بولونيوس وهويربد كلوديوس، وخلط السيوف (في حادث المبارزة)، والتباين بين هاملت وفورتنبراس.. كل هذه الحوادث تمدنا بسلسلة من الصدمات (أو الهزات) تتفاوت بتفاوت حدة الانفعال الناشيء عن كل من هذه المشاهد بالذات. ولا تختلف الملهاة في هذا عن المأساة، ونستطيع أن نستشهد على ذلك بملهاة أوسكاريلد The Importance of being earnest التي نجد فيها سلسلة متصلة من هذه الصدمات، تمتد من هذه الحادثة الرئيسية التي يدعي فيها الجرنون أنه شقيق إرنست، إلى هذه النكات اللفظية البارعة التي يفاجأ بها الجمهور، والتي تستخفه بما تتسم به من إثارات الطرب. والمهزلة، والميلودرامة، والملهاة الرفيعة، والمأساة، كل أولئك يشف عن تلك الخاصة نفسها، الخاصة التي يظهرها الكاتب المسرحي بجلاء وتباعاً في المواضع الهامة، أو قل– المواضع الاستراتيجية– من تمثيلية. و"قفلة الستار" الجيدة تتضمن عادة مثل هذه الهزة نفسها؛ والفصول الختامية لعدد كبير من المسرحيات تقوم على تطبيق هذه النقطة. ففي مسرحية Strife لجون جولذورثي تجد الستار الختامي يفاجئنا بنزوله في لحظة نجد فيها أنفسنا، بعد هذا الصراع المر كله الذي كنا نشهده خلال الرواية بطولها، واقفين عند نفس الموقف الذي كنا عنده في أول المسرحية. وخاتمة

مسرحية **The Lost Leader** لكاتبها لينوكس روبنسون تتسم بما يمكن أن نسميه "صدمة عدم التأكد" وذلك عندما تقضي ضربة مفاجئة على الرجل الذي ربما كنا ننتظر أن يكون "البطل الذي قام من القبر". والشواهد الأخرى كثيرة بحيث يمكن ألا نفرغ من حصرها. على أننا، فضلاً عما قدمنا منها، لا نرى بأساً في الاكتفاء بضرب المثال بمسرحيات برنردشو، الذي ربما كان أفضل الكتاب المسرحيين الأحياء[1] في إلمامه بسر النجاح المسرحي، ومسرحيته "بيوت العزاب **Widowers' Houses**" وهي أول ما كتب، يمكن أن تقوم شاهداً على ذلك، شأنها في هذا شأن أية مسرحية أخرى كتبها شو فاكتشاف **Lickcheese**– وهو اسم معناه "إلحس الجبنة"– ذلك الحول القلب المتصابي، والتحولات والاتجاهات المضادة المستمرة في الفكرة والخطة.. كل ذلك يمدنا بعدد من الهزات (أو الصدمات) تحتلف في حدتها. وبرنرشو يستغل المفاجأة أو "العنصر غير المتوقع" استغلالاً مستديماً في جميع مسرحياته، فمن ذلك عبارة "ولكن عند ذلك أدركت آن" في الفصل الأول من الإنسان والإنسان الأعلى **Man & Superman**"، وأحكام كونفوشيوس في **back to Methuselah**؛ وقرار الزوجة في كنديدا، والاعتذار الظريف الذي اعتذر به شكسبير للملكة إليزابيث في مسرحية **The Dark lady of the Sonnets**.. هذه الأمثال، والأمثال التي قدمناها– ودون أن تتعب أنفسنا في اختيارها– تدلنا على أن مسرحيات شو قائمة باطراد على هذه الفكرة. وكما أوضحنا، ليس شو وحدة هو الذي يعتمد على هذا المصدر من مصادر التأثير.

ويمكننا فضلاص عن السمات الظاهرية الخالصة، التي يقسم بها فن المسرحية والتي ذكرناها آنفاً، أن نضيف هذه السمة الأخرى– هذا الاستخدام المستديم لذلك العامل غير المتوقع، الذي يؤدي إلى الصدمة العاطفية أو الذهنية–

---

[1] توفى شو سنة ١٩٥٩ (د).

التي هي بالفعل، الأساس الأصيل للمسرحيات التي تتسم فكرة خطتها بهذه السمة. وعلى هذا. فنحن نرى في مسرحية **The Barretts of Wimpole Street** لكاتبها رودولف بسيير، أن الصدمة الناشئة عن مشاهدتنا العلاقة بين الوالد الفظ وبين عائلته، ثم الصدمة الناشئة عن عودة إليزابيث إلى الصحة والحياة، والصدمة الناشئة عن رؤية وإيمان روبرت وأمله اللذين لم نتعودهما منه، بسبب يسعد نظره... نرى أن هاتين الصدمتين هما اللتان تكسبان الرواية كلها جوهر صبغتها المسرحية. وإنا لنكاد نقول إنه كلما كانت أكبر صدمات المسرحية وأقلها مسبوكة سبكاً فيه لوذعية وفيه قوة. كانت الرواية على قدر عظيم من ناحية صبغتها المسرحية.

ونحن إذ نقول هذا نكون مطابقين لما ذهب إليه آرسطو. والمسرحية تكون شيئاً لا يتصوره العقل بدون جمهور وبدون ممثلين، ثم هي تكون شيئاً لا يتصوره العقل أيضاً بدون أساس لا غنى له عنه من المواقف المرسومة رسماً جيداً اختمر في ذهن الكاتب (وهذا بعكس المواقف اللازمة للرواية القصصية) وذلك لكي تستثير الجمهور وتستفزه وتشبع فيه الذعر، بما فيها من غرابة وشذوذ، أو قل بما فيها مما لا تتصوره العقول.

الفصل الثالث

التقاليد والاصطلاحات المسرحية

المسرحية فن؛ ولهذا يجب أن يكون لها تقاليدها واصطلاحاتها، شأنها في ذلك شأن الاصطلاحات عقب ذلك البحث التمهيدي لأهمية الصورة المسرحية (الدرامية) العامة على أننا يجب أن نضاعف من حذرنا بهذا الصدد، لأن اصطلاحات المسرحية لا بد أن تعتمد على الطريقة التي تتناول بها الصورة الفنية نفسها، ولأنها تتأثر بهذه الطريقة أيضاً. وعلى هذا، فكلا الكاتبين المسرحيين اللذين يؤمن أحدهما بإمكان كفالة خلق الإيهام، في حين ينكر الآخر إمكان ذلك، يمكن أن يتفقا على أن المسرحية فن؛ غير أن الاصطلاحات المتبعة التي يستعملها كل منهما لا بد أن تختلف اختلافاً بيناً. إلا أن اصطلاحات معينة أيضاً سيحددها ما يحتاجه أهل المسرح في مسارحهم ذوات الطرز المختلفة. وما يستعملونه فيها من مبتكرات فنية، وما يكون عليه نظام الصالة، بل الظروف نفسها التي يحضر فيها الجمهور لمشاهدة الروايات. ولا داعي هنا للإشارة إلى كثيرة من هذه الاصطلاحات، لانتمائها بالصورة التي عرفناها بها إلى عصر بعينه، وطراز محدد من طرز دور التمثيل القديمة. إلا أن ثمة عدداً من هذه الاصطلاحات على الأقل يجب أن تتناوله بالتلخيص السريع، لما يظن من نشأته في بلاد اليونان القديمة، وبقائه في صور متباينة حتى يومنا هذا. على أننا يجب أن نوجه بعض عنايتنا إلى هذه الظاهرة التي زلت مدى أجيال وأجيال موضع اهتمام النقاد المسرحيين.. وتلك هي الوحدات الثلاث:

الوحدات الثلاث:

من اليسير جداً أن تتبع تطور هذه الظاهرة التي يمكن أن نسميها فكرة الوحدات الثلاث. فلقد قال أرسطو إن المأساة، بمعارضتها بالملحمة لها وقت

قصصي محدد. وقد تستغرق الملحمة، بل هي بالفعل تستغرق، فترات طويلة من الزمن بينما جرت العادة ألا تستغرق المسرحية إلا زمناً قصيراً؛ وبالإضافة إلى هذا أكد أرسطو الرغبة في نوع ما من أنواع الوحدة في موضوع[1] الرواية مبيناً أن هذه الوحدة لا بد أن تكون عنصراً أساسياً، وأنها لا يمكن ضبطها بهذه الحيلة الآلية التي تجعل من رجل واحد سبباً للموضوع والمركز الذي تدور حوله حوادثها– أو بالأحرى مجرد سلسلة من الحوادث متصلة بشخص واحد ولا تربط بينها وحدة مسرحية، وإن نمت لها الوحدة المطلوبة، ولكن عن طريق فن التراجم الشخصية. ويجب ألا يفوتنا هنا أن المسرحية اليونانية كانت تحتوي عادة على فرقة من المنشدين (خورس أو كورس) كعنصر مكمل، بل عنصر أساسي، في بناء الرواية، وأن هذا الكورس كان يظهر في المأساة بحيث يراه المتفرجون بأكمله، من أول الرواية إلى آخرها. وبسبب هذه الخاصة التي تميزت بها المأساة اليونانية، كان لا بد من تضييق المجال المخصص للقصص من موضوع الرواية عما يقتضيه ذلك في المسرحيات الحديثة. ثم إن الكورس، بعد هذا كله، كان عنصراً عرضياً، ومن واجبنا أن نعده إحدى هذه السمات المحلية (التي يتسم بها المسرح والمسرحية في أمة ما) والموقوتة (بزمن خاص دون سائر الأزمان).. تلك السمات التي يجب غض النظر عنها.

ولم تكن المآسي اليونانية تتقيد كلها بهذا الذي يمكن أن نطلق عليه مدة العرض المماثلة لزمن وقوع الحوادث الأصلية **A period of verisimilitude** ولكن الواضح أن هذا الوقت كان يقتضب ويركز تركيزاً شديداً إذا كانت الروايات

---

(١) **Unity of Action** وقد اختلف المترجمون العرب في ترجمة **Action**، وقد ترجمها بعضهم بكلمة فعل– وبعضهم بكلمة عمل– وبعضهم بكلمة– أداء– والبعض بعبارة– الحركة فوق المسرح– واستعملنا نحن هذه في ترجمة كتاب (في الفن المسرحي).

وفي القواميس الإنجليزية الموثوق بها أن **Action** في المسرحية هي سلسلة الحوادث التي تتكون منها الرواية وتعرض فوق المسرح، وفيها أنها نمط التمثيل، وفي بعضها أنها القصة الرئيسية في مسرحية أو رواية قصصية.

ولهذا كله سنجري على ترجمتها في هذا الكتاب بالموضوع الممثل (د).

المعروضة تشتمل على أي شيء فيه طابع من الحياة العامة.

وقد تناول علماء النهضة أقوال أرسطو هذه ثم ضيقوا من نطاقها، كما تناولوا ما جرى عليه كتاب اليونان المسرحيون ثم ضيقوا من نطاقه، دون أن يتبينوا المقتضيات المحلية والزمنية التي كان يخضع لها أولئك الكتاب. ويمكننا أن نقص طريق أفكارهم قصاً سريعاً، كما يمكننا أن نقص طريق أفكارهم قصاً سريعاً، كما يمكننا أن نقص قصاً سريعاً أيضاً ما ابتدعه أولئك العلماء من تلك الوحدة الثالثة، أي وحدة المكان، جنباً إلى جنب مع وحدتي الزمان والموضوع اللتين لم يقل بغيرهما أرسطو، ووحدة المكان هذه هي كما هو واضح، نتيجة تقتضيها وحدة الزمان.

وإذا كنا نؤمن، أخذاً بنظرية الإيهام المسرحي، بأن الوقت الذي تستغرقه حوادث القصة يجب أن يكون بوجه التقريب، هو نفس الوقت الذي يستغرقه أداء المسرحية على منصة المسرح، فلا بد نتيجة لهذا، من أن نقصر أيضاً مكان حوادث القصة على محل واحد لا يتعداه.

وقد بدأ تطور هذه الأفكار بكتاب روبرتللي **Robertelli** شرحاً على آرسطو، الذي ظهر سنة ١٥٤٨، ثم بكتاب جيرالدي تشنثيو **G. Cinthio** الذي تحدث فيه عن الملهاة والمأساة (١٥٥٤) وقد قرر كل منهما أنه ينبغي أن يكون ثمة زمن محدد لحوادث القصة،– واشترط روبر تللي ألا يتجاوز اثنتي عشرة ساعة. وقد ظهر كتاب آخر، بعد كتاب روبر تللي بسنة واحدة، اسمه– البلاغة والشعر عند آرسطو **Retorica et Poetica d' Aristotele** لكاتبه **Segni** (١٥٤٩) الذي مد زمن الحوادث إلى أربع وعشرين ساعة. ثم جاء ماجي[1] **Maggy** (١٥٥٠) فنزل بهذا الزمن إلى ثلاث ساعات بينما كان منترنو[2] الصغير

---

(١) عن كتاب فكرة المأساة في عصر النهضة **The idea of the tragedy in the Renaissance (1927) F.E. Budd** لمؤلفه الدكتور ف.ا. طر.

(٢) عن كتاب **de poeta Libri sex (1659)**.

Minturno لا يرى بأساً في أن يمتد هذا الزمن إلى يومين، وذلك في حالات شاذة. ثم جاء سكاليجر scaliger سنة ١٥٦١ فعاب على الذين يحصرون زمن الانتقال في الرواية، من دلفى إلى طيبة، ثم من طيبة إلى أثينا.. كل ذلك في لمحة كما عاب محاولات من حاولوا مد زمن حوادث المسرحية. ثم عاد منترنو بعد ذلك بعامين، فعدل آراءه السابقة وقرر وجوب خضوع الشاعر المسرحي لقوانين ثابتة لا تتغير، قال: "إن مدة الزمن الحقيقية المفروض أن نمضي في أثناء أداء الرواية التمثيلية لا تدخل في تقدير الشاعر. وحتى لو فرضنا أن مائة مأساة ومائة ملهاة مثلت في المسرح لوجدنا أن كلا منها يتطلب نفس الوقت المحدد للتمثيل(؟).. وإن من يدرس أشهر المسرحيات القديمة دراسة جيدة ليجد أ الحوادث التي تظهر على المسرح تنتهي في يوم واحد، أو أنها مهما كان أمرها، لا تزيد على يومين، وقل مثل ذلك في حوادث أطول الملاحم المنظومة التي لا تتجاوز عاماً واحداً"[١].

بينما يقول كاستلفترو (١٥٧٠):

إن وقت التمثيل والوقت الذي تستغرقه الحوادث الممثلة في عالم الحقيقة يجب أن يكونا متطابقين تمام التطابق، كما أن مكان وقوع الحوادث يجب أن يكون مكاناً واحداً، على ألا ينحصر في مدينة واحدة أو بيت واحد، بل في ذلك المكان الواحد الذي لا يتعداه والذي يستطيع الشخص الواحد أن يراه (من مكان الذي يجلس فيه) [٢].

وهذه هي الغاية القصوى للصيغة التي تحدد الزمان والمكان، وهي صريحة في استنادها إلى نظرية الإيهام المسرحي، غير أن كاستلفترو نفسه كان لا يرى مندوحة عن جواز إمكان حد أقصى الزمن يمتد إلى أثنتي عشرة ساعة، ومن هذا

---

(١) عن كتاب **L'Aarte poetica (1568)**.

(٢) من كتاب نظرية الشعر عند كاسنلفترو **castelvetro's Theory of poetry** لمؤلفه هـ.ب شارلتون ص٨٤– ولقد كان كاستلفترو في الواقع هو الذي وضع قانون الوحدات الثلاث.

التاريخ فصاعداً ثار الجدل حول التفسير الصحيح لوحدة الزكم هذه وقد لجأ بعضهم إلى المنطق فقال إنها لا تعني إلا أن يساوي وقت وقوع الحوادث وقت تمثيلها على المسرح". ثم يلاحظ البعض تلك الصعوبات التي يثيرها هذا التحديد فيجيزون للكاتب المسرحي فسحة من الوقت مقدارها اثنتا عشرة ساعة؛ ولكن آخرين لا يرون بأساً في أن يمتد هذا الوقت إلى يوم كامل. أي أربع وعشرين ساعة. وقال جان دي لا تاي **Jean de la Taille** (١٥٧٢) بوحدة المكان ووحدة الزمان على أن تكون يوماً كاملاً (من أربع وعشرين ساعة)، وإن لم يكن كلامه في ذلك واضحاً صريحاً[١].

وفي السنة نفسها أعلن رونسار **Ronsard** رضاه عن هذا الاصطلاح، زاعماً أن:

"المأساة والملهاة تسر سمان وتحددان بمدة قصيرة من الزمن، وبالأخرى في يوم واحد بأكمله. وأبرع أساتذة هذه الحرفة يبدأون عملهم من منتصف ليلة إلى منتصف الليلة التالية، وليس من مشرق الشمس إلى مغربها، وذلك لتتيسر لهم فسحة أطول من الوقت"[٢].

وفي أسبانيا نرى سرفانتس (١٦٠٥) يبدي زرايته بملهاة "فصلها الأول يجري في أوربا، وفصلها الثاني في آسيا، والثالث في إفريقية[٣]".

وكاد يقول هذه العبارة نفسها السير فيليب سيدني (١٥٩٥) في كتابه (اعتذار عن الشعر **Apologie for Poetrie**) الذي يعيب فيه مسرحية جوربودك نفسها بأنها خاطئة من حيث وحدتي الزمان والمكان، القرينين الضروريين لجميع الحوادث المادية" وطبيعي جداً أن تتسرب هذه الأفكار من عصر النهضة إلى

---

(١) **De l'Arte de la tragedie (1572)**.

(٢) ح.ا. سينجارن في كتابه: تاريخ النقد الأدبي في عصر النهضة **A History of Literary Criticism in the Renaissance (1920)**.

(٣) قصة دون كيشوط.

الحركة الكلاسية الكاذبة في القرنين السابع عشر والثامن عشر. وقد سلم تشابلان (١٥٩٥– ١٦٧٤) بمدة يوم كامل للزمان، ونادى بمكان واحد تجري فيه الحوادث[1]. وحتم توريني سنة ١٦٦٠ بالمثل على المؤلف المسرحي "بأن الضرورة المطلقة تلزمه بمراعاة الوحدات الثلاث. وحدة الموضوع الممثل، ووحدة المكان، ووحدة الزمان[2]". وصرح ملتن **Milton** (في سنة ١٦٧١) بأن "تحديد الزمان الذي تبدأ فيه المسرحية، ثم تنتهي بأربعة وعشرين ساعة، وذلك وفقاً لسنة الأقدمين، هو من خير السنن[3]، ثم يمضي أكثر من نصف قرن من الزمان ويأتي فولتير فيدافع عن الوحدات الثلاث دفاعاً حماسياً، وقد نسج على منواله حتى في العصر الرومنسي، أدباء كثيرون، بينهم لورد بيرون وغيره ممن لا يقلون عنه في روحه الثوري!

ولا يعني اجتماع هذا العدد من أصحاب النظريات العلمية على ذلك الرأي الواحد أنه لم يكن ثمة، حتى في العصور القديمة، خصوم لهذه الوحدات الثلاث، بل هو دليل على أن هؤلاء الخصوم، مهما كانوا يثيرون من أوجه الاعتراض على هذه الوحدات فقد كانت اعتراضاتهم تبوء بالفشل أمام هجمات أنصار المذهب الكلاسي المتكتلة. على أن دراستنا لهذه الاعتراضات لم تكون دراسة غير مسلية، ثم هي في الوقت نفسه تفيدنا في كشف نواحي الضعف الذي يخامر آراء المستمسكين بالقواعد القديمة. فعندما كان يهاجم ديجالييه **D' Aigaliers** هذه الآراء في سنة ١٥٩٨، نراه يقدم اعتراضات عدة منها:

١– أن القدامى أنفسهم لم يكونوا يحافظون باستمرار على وحدة الزمان.

٢– وأننا لسنا مرتبطين بحال بالتزام أسلوبهم في الكتابة.

٣– وأن التزامنا قانون الوحدات لن يؤدي بنا إلا إلى السخف.

---

(١) ب. هـ. كلارك في كتابه **European Theories of the Drama.1** ص١٢٧.

(٢) **Discours de l'utilite et des parties du poeme dramatique** (١٦٦٠).

(٣) مقدمة **Samson Agonistes** لملتن.

٤- وأننا لا نستطيع، إذا استوعبنا ما انتهى إليه الباحثون من نتائج تحليلاتهم للمآسي المثالية، أن نحصر تقلبات الحظ في هذه المآسي في حدود اليوم الواحد المضروب لحوادث الرواية.

٥- وأن التمثيليات التي روعي فيها هذا القانون ليست على التحقيق خيراً من التمثيليات التي أهمل فيها.

وقد سمتت معارضة المذهب الكلاسي بضع سنين بعد عصر ديجاليبه. وكان لوب دي فيجا (١٦٠٩) لا يرى بأساً في أن يمد كتاب المسرحيات التاريخية فسحة الوحدة الزمانية، إلا أنه بالرغم من ذلك كان في قرارة نفسه منجازاً إلى رأي النقاد الثائرين، ثم لم يرتفع الثائرين صوت بعد ذلك حتى كانت الحلقة الثالثة من القرن السابع عشر. ففي سنة ١٦٢٣، سخر ترسودي مولينا **Tirso de molina**، من هذه السخافات التي تثقل على الفهم والتي تجعل من رجل ماجد ظريف متميز الأخلاق يقع في هوى سيدة مترفعة ذات كبرياء، فيأخذ في ملاطفتها ومغازلتها ثم يخطبها على نفسه.. كل ذلك في سحابة نهار- وأعطني عقلك! ثم يجاهد في سبيل الحصول على يدها بعد ذلك.. ثم يصر على أن تزف إليه في تلك الليلة نفسها[1]".

ثم جاء الناقد أوجييه **Ogier** بعد ذلك بأربع سنوات فأكد هذا المعنى نفسه، وزاد في حجج الهجوم على المذهب الكلاسي ملاحظة خطيرة حول "الإله من الآله **deus ex machine**" (العامل الإلهي في روايات بوربيدز) والرسول في المأساة القديمة؛ وكان آخر ما ذهب إليه هو أن الشعر المسرحي.. لا ينشأ إلا للتسلية والاستمتاع فحسب، وأن الوحدات الثلاث قمينة بأن تقال من أثر هذه التسلية وذلك الاستمتاع. ولقد كان أوجييه أيضاً هو أول من استطاع أن يعبر تعبيراً سديداً عن الرأي للقائل بأن الأمكنة الدينية، والظروف التمثيلية في المسرح اليوناني كانت تختلف اختلافاً تاماً عن الظروف التي تمثل فيها المسرحية الحديثة، حتى لينبغي ألا

([1]) ترجمة بارت كلارك في كتابه المذكور آنفاً (النظريات الأوروبية في السمرحية).

نفكر في محاكاة القدامى، تلك المحاكاة التي تجعلنا عبيداً لهم".

وبعد هذا بنصف قرن من الزمان يأتي دريدن فيوضح أن هذه القواعد لم تكن قواعد حقيقية يعرفها هؤلاء القدامى على الإطلاق، ثم برهن على أن تيرانس قد أهملها، بينما وقع بعض المؤلفين اليونان في سخافات خطيرة وهم يحاولون اتباع ما يقول به النقاد الأشد حذاقة[1]: على أن اعتراضه الحق كان اعتراضاً من نوع آخر، وذلك أنه كان في الواقع هو نفس الاعتراض الذي ذهب إليه أوجييه فيما بعد (١٦٢٧) حيث قال وهو يتحدث عن المسرح الفرنسي:

إنهم بملاحظاتهم التعسفية عن وحدتي الزمان والمكان، ومطابقة المشاهد. قد جلبوا على أنفسهم الفقر في العقدة، والضيق في الفكرة، وهما المسمتان اللتان يمكن لمسهما في تمثيلياتهم. إذ كم من الحوادث الجميلة يمكن أن تحدث حدوثاً طبيعياً في يومين أو ثلاثة أيام حتى نعود فنضغطها في أربع وعشرين ساعة، وأربع وعشرون ساعة فترة لا يحتمل بحال أن تقع هذه الحوادث فيها[2].

ثم اضطلع فاركهار **Farquhar** بمهمة الهجوم على المذهب الكلاسي في السنوات الأولى من القرن التالي (الثامن عشر) وذلك بما آتاه الله من حس دقيق مرهف، ونظر ثاقب لا نجوز عليه السخافات؛ وقد حمل عبء هذا الهجوم بالفعل، فتقدم به أكثر من مرحلة كاملة. وكان فاركهار قد قرأ رأياً للسير روبرت هوارد، من رجال عهد عودة الملكية، فراقه هذا الرأي وأخذ بالرغم مما كان يبدو عليه من غموض؛ ثم راح يتعقب أخطاء النقاد المنطقية؛ النقاد، على حد تعبيره، الأقل عنفاً وصلابه: يقول فاركهار:

لنسمح للملهاة بفسحة من الوقت هي هذا اليوم المفتعل، أو الأربع والعشرين الساعة، وإن كان المتحذلقون من رجال حركة الإصلاح (الكامل) يضغطون هذا

---

(1) رسالة في الشعر المسرحي (١٦٦٨) **An Easay of Dramatick poetie**.

(2) رسالة في الشعر المسرحي (١٦٦٨) **An Easay of Dramatiek Ooesie**.

اليوم فيقتصرون منه على نهاره فقط، أي نصف هذا الوقت، والآن.. فلنكل هذا إلى قدر كاف من الذوق للفصل فيه: إن هذه الرواية تبدأ حينما تكون ساعتك السادسة تماماً، ثم تنتهي في الساعة التاسعة بالضبط، وهذا هو الوقت المعتاد الذي يستغرقه العرض، فهل ممكن من وجهة الطبيعة الخاالصة أن تكون نفس هذه الفترة من الوقت، التي هي ثلاث ساعات زمنية كما تعدها ساعتك. هي نفسها الاثنتا عشر ساعة على المسرح، بنفس العدد من الدقائق في كلتا الحالتين. وبنفس العدد من حبات الرمال[١] في كل منهما؟ أخشى ياسيدي أن ترى معي أنه حتم عليك أن تحكم باستحالة ذلك، وأخشى أنك الدليل ذاته ستسمح أن يمتد زمن الرواية سنة بأكملها، ثم إذا سمحت بسنة، فقد تسمح بسبع سنوات،.. ومن يدري؟ فقد تسمح بزيادة فسحة زمن الرواية إلى ألف سنة وهل ضغط ألف سنة في حدود ثلاث ساعات، أو أكثر استحالة من ضغط دقيقتين في دقيقة واحدة؟ إن المثل اللاتيني الذي يقول: إن الشيء الصغير لا يمكن أن يشمل على الشيء الكبير، (**Nullum minus continet in se majus**) هو مثل يمكن تطبيقه على الحالين سواء بسواء[٢] وواضح أن هذا المنطق نفسه يمكن تطبيقه بمثل تلك القوة على وحدة المكان.. فاسمع إلى فاركهار يقول:

"وإليك رواية جديدة.. المسرح مكتظ بالمتفرجين.. لقد انتهى إلقاء المقدمة.. وارتفع الستار لنرى مشهد: القاهرة العظيمة.. فأين أنت الآن أيها السيد؟ ألم تكن منذ هنيهة قبل هذا في مدرج المقاعد الخلفية (**the pit**) بالمسرح الإنجليزي تتحدث إلى إحدى بنات الهوى.. وما أنت ذا الآن وفي لمح البصر انتقلت بعصا ساحر إلى ضفاف النيل؟... لا جرم يا سيدي أن هذا محال في محال إلا أنك يجب أن تسلم معي بهذا، وإلا فسوف تقضي على صميم بنية التمثيل. فإذا كان الفصل الثاني، وفي غمرة من ألحان القيثار، أكون قد غيرت لك المنظر، فترى

---

(١) المقصود هنا ساعة الرمل.

(٢) A Discourse upon Comedy (١٧٠٠).

أمامك استراخان يا الله! إن هذا من رابع المستحيلات! انظر يا سيدي إنها هنة ليست أشق على الفهم من سابقتها لأنك ترى أن هذه المسافة بين مصر واستراخان هي نفسها المسافة بين مسرح دروري لين الذي تشاهد التمثيلية فيه وبين القاهرة العظيمة؛ إذا تفضلت فسمحت لخيالك بالانطلاق؛ فإنه يقوم بتلك الرحلة في نفس هذه اللحظة من الزمن، دون أن يزعجك أيما إزعاج[1].

وكان طبيعياً أن تتجه آراء النقاد جميعاً، في ختام القرن الثامن عشر، نحو المقاييس الرومنسية، بالرغم من أن بعض الكتاب الإنجليز كبينرون مثلاً وبعض النقاد الفرنسيين كانوا يفضلون أن يطبقوا المقاييس القديمة. وقد جهر جيته برأيه ضد الوحدات سنة ١٨٢٥ في غير تردد[2]، وبعد عامين من ذلك شن فيكتور هوجو هجوماً عنيفاً، مصرحاً بأن المسرح اليوناني، بالرغم من تلك القوانين، كان أكثر حرية من المسرح الحديث، لأن:

"المسرح اليوناني كان لا يخضع إلا للقوانين التي كانت توائمه، بينما مسرحنا يطبق على نفسه ظروفاً غريبة عن روحه كل الغرابة.. ولهذا كان لمسرح اليوناني فنه الصادق، بينما كان الفن في مسرحنا فناً كاذباً مصطنعاً"[3].

ونحن إذا استعرضنا هذه الآراء المختلفة يتضح لنا أن نظرية الوحدات الثلاث كلها في المسرح الحديث تتوقف على الافتراض الذي رفضناه من قبل، وهو الافتراض الذي يذهب إلى أن المتفرج يفضي به الوهم إلى الاعتقاد بأن ما يرى من تمثيل الحوادث فوق المسرح هو الواقع، فإذا سلمنا بهذا، كان ثمة ما يبرر ما يذهب إليه أولئك الذين يحددون زمن حوادث الرواية باثنتي عشرة ساعة أو بأربعه وعشرين، هم كما يقضي بذلك المنطق السليم قوم سخفاء ولا يمكن أن يتوجه

([1]) المصدر نفسه.

([2]) Conversations of Gcethe with Echermann & Sorter ترجمة عن الألمانية جون أكستفورد.

([3]) مقدمة كرومول ص٢٩.

إليهم أحد بأي حديث مطلقاً. والفئة الأولى تقع في حماقة مضحكة، والفئة الثانية تقيم نظريتها الانتقادية على مقدمة باطلة.

وما دام هذا كذلك، كان كل ما نفتقر إليه لا يزيد على أن ندفن، في احتشام، هذه الوحدات الثلاث، في ذلك القبر الذي حفره الرومنسيون فعبقوا بطنه؛ على اننا نعود فننبه إلى أننا مفتقرون هنا أيضاً إلى قدر معين من الحذر، فقد يكون من السخف أن نقترح فسحة بحدة من الزمن تبلغ ثلاثاً أو أربعاً أو اثنتي عشرة أو أربعاً وعشرين ساعة، ولكن الإنسان يستطيع أن يتساءل عما إذا كانت الوحدات لا تزال تحتفظ بشيء من قيمتها، وذلك إذا كان تفسيرها يقوم على أساس من حرية الفكر أوسع، وقدر من التسامح أفسح، وإذا كنا ننظر إليها لا على أنها قواعد وقوانين، بل على أنها ملاحظات انتقادية. إن لسنج وهو يفحص هذه الوحدات لم ير مندوحة من أن يسلم بأنها كانت تعود بشيء له قيمته على الكاتب المسرحي عندما لم تكن سوى ضرورة منطقية يقتضيها وجود فرقة المنشدين (الكورس) في المسرح اليوناني. يقول لسنج:

"إن اليونانيين كانوا يتقبلون هذه القيود عن طواعية، ولكنهم كانوا يكسبون من قبولهم لها أكثر ما كانوا يخسرون، لقد كانوا يكسبون منها في كل سبع حالات من تسع. وكانوا يكسبون على هذه الصورة لما كانوا يتسمون به من براعة وحذق، وما كان فيهم من حاسة التذوق وحسن الفهم، إنهم بتقبلهم هذه القيود لتكون الباعث على تيسير العمل فوق المسرح، مع حرصهم حرصاً شديداً على تنقيتها من كل ما هو تافه وسطحي، وذلك بقصرها على أقصى ما يمكن من عناصرها الجوهرية، قد جعلوها مثلاً أعلى للحركة المسرحية التي تطورت هذا التطور المبارك السعيد الذي لا سعادة بعده، والذي بلغ بها تلك الصورة التي لم تكن تتطلب من ظروف الزمان والمكان إلا القليل الأقل"[1].

ومن هذا نرى أن لسنج كان يهدف إلى حقيقة عظمى، حقيقة لا تنطبق على

---

(1) Dramatigie No 46.

المسرحية اليونانية فحسب، بل على المسرحيات العظيمة في كل مكان؛ لأننا إذا أمعنا النظر في هذه المسرحيات التي هي أعظم من المسرحية اليونانية، وبخاصة المآسي، أفلا يبدو هنا في كثير من الأحيان أن الكتاب المسرحيين قد فرضوا على أنفسهم قيوداً لم يفرضها أحد عليهم؟ حتى حينما يكون زمن حوادث الرواية طويلاً طولاً لا جدال فيه، كما يتضح ذلك بالتحليل، نجد أن الكتاب المسرحيين قد أكثروا من استعمال الحيل المتعارضة يراكمونها عن قصد، ليوهموا بالحوادث السريعة التحرك فوق خشبة المسرح. ولا غرو أن شكسبير يبدو في أروع مآسيه وكأنه يخدعنا عن أنفسنا كي نعتقد أن حوادث الرواية متلاحقة، وأن فسحة الزمن التي تحتويها هذه الحوادث قصيرة، أو بتعبير أدق، ليخفي عن الجمهور أنه، تحرياً للصدق، كان لا يرى مندوحة عن السماح ببعض الفترات الطويلة بين بعض مشاهده، وبحسبنا إيراد أمثلة على ذلك.

ففي هاملت، وبعد حوادث اليومين الذين يمضيان بنا في الفصل الأول، من النشهد الأول إلى المشهد الخامس، توجد بالفعل حقبة من الزمن طولها شهران، كما توجد كذلك فسحة طولها أسبوع بين المشهدين الرابع والخامس من الفصل الرابع؛ إلا أن متفرجاً واحداً لا يشعر بهذا الانفساخ في الزمن. ولا يخفي أن تمثيلية هملت تمضي في طريقها بسرعة منذ الزورة الأولى للشبح، حتى الكارثة في ختام الرواية. فإذا فطن الناس إلى وجود هذه الفسح من الزمان بين أحداث الرواية فإن ذلك لا يكون له من الأثر إلا أن يجعلها تبدو كأنما هي قصة ذات مقدمة، هي الفصل الأول، ثم مجموعة من فصول ثلاثة، ثم خاتمة، هي الفصل الخامس.

وبناء عطيل يشبه بناء هاملت. فحوادث الفصل تستغرق يوماً واحداً ثم يأتي السفر بالبحر بعد ذلك؛ ثم يستغرق الفصلان الثاني والثالث يومين آخرين؛ ثم يمضي أسبوع قبل أن تقع حوادث الفصل الرابع والخامس. ونلاحظ هنا أيضاً، بالرغم من وجود مقدمة، ثم فصلين، ثم خاتمة، أننا نشعر بسرعة تتابع الأحداث، حتى لينسينا ذلك تحليل زمنها الحقيقي. والزمن في تمثيلتي ما كبث ولير ممتداً

أكثر من ذلك. ونحن لهاذ السبب بالضبط، نشعر فيهما بنوع خاص من أنواع الضعف لا نلمسه في المأساتين الأخريين. وفي ما كبث يستمر اهتمامنا في درجة تأججه حتى مقتل دنكان، ثم نرانا نتتبع المسرحية بيقظة حتى بعد موت بانكو، ثم هذا كله يهبط بسرعة، وإن راح شكسبير يبذل جهوداً جبارة، مستعيناً في ذلك بشعره الجميل الخلاب، لكي ينعش انتباهنا الذي فقر. فمقتل دنكان يحدث في الفصل الثاني، المشهد الثاني. وفي المشهد الثالث من الفصل الثاني أيضاً تكتشف الجريمة ويقتل بانك ويف المشهد الثالث من الفصل الثالث، ثم يظهر شبحه في المشهد الرابع من الفصل الثالث أيضاً. ونحن حين ندرس مثل هذه البيانات التي تركها لنا شكسبير عن توزيع الزمن في هذه المسرحية، نجد أن فسحة طويلة من الوقت تقع بعد موت دنكان مباشرة، وأنه منذ تلك الفسحة تقع سلسلة مستمرة من الفسح خلال الفصلين الرابع والخامس؛ ولم يكن في مقدور شكسبير إخفاء هذه الفسح كما أخفاها في هاملت وفي عطيل، ولا بد أن الفتور الذي كان يطرأ على اهتمامنا كان يرجع، إلى حد ما إلى هذه الفسح.

وبناء مسرحية لير أقرب إلى بناء الملحمة، كما لا يخفي. ومن هنا هذا الجلال الذي نشعر به ونحن نقرأها، بينما لا نجد لها من الأثر في أنفسنا وهي تمثل على المسرح، ما نجده للروايات الثلاث الأخرى.

ومما يسترعى انتباهنا حقاً أن نلاحظ أننا لا نلمس انحطام وحدة الزمان هذه، انحطاماً حقيقاً وعلى أشده، إلا حينما نقبل على تلك الملاهي المفجعة **tragi-comedies** الرومنسية، حيث يتضح أن اهتمامنا يقل فيها بصورة محسوسة، وحيث يهبط مجاال الانفعال في نفوسنا. فهذه الوثيقة الطويلة التي مقدارها ست عشر سنة، والتي تتخلل فصول "قصة الشتاء" **The Witnter's Tale** كان ممكناً أن تكون شيئاً مستحيلاً في مأساة من النوع الرفيع. لقد كان ممكناً أن تقضي قضاء مبرماً على هذا الانفعال المركز الواعي الذي يعد إظهاره لنا فوق خشبة المسرح الوظيفة الأولى للمأساة.

وهذا الرأي له ما يؤيد في كتاب المستر ف.ل. لوكاس عن المأساة (١٩٢٧)، حيث يلاحظ "أن الكاتب المسرحي الحديث يندر أن يتصرف هذا التصرف الحر الذي كان يتبعه المسرحيون في عصر إليزابيث من حيث زمان الرواية ومكانها. لقد– اشتد شغف الكاتب بالشكل أكثر من ذي قبل، وبإطالة زمن الحوادث إلى سنوات عدة، مما يجعلنا نشعر بفتور في قوة جاذبية الرواية، كما يشعر بهبوط في حرارة الموضوع، وذلك كما تهبط حرارة السائل الذي بلغ درجة الغليان إذا أبعدت القدر عن النار... والمأساة لا تكتسب تلك الحتمية التي تنخلع لها القلوب عند بدء وقوع الأخطاء المفظعة مباشرة، لكنها تكسبها بعد حلول الكارثة، وذلك عندما تكون تلك الأخطاء المفظعة قد وقعت بحذافيرها، بحيث لا يستطيع القدر نفسه أن يتلافاها[1]".

وعلى هذا، فإذا وجدنا أن شكسبير. ذلك المتحرر الرومنسي، لم يكن هو وحده الذي يأخذ في مسرحياته بنظام إطالة زمن الرواية، بل إن الكتاب المسرحيين المحدثين أيضاً قد عادوا إلى تقاليد اليونان، وجب علينا أن نؤمن بأن هذه التقاليد تنطوي، ولا بد على شيء من القيمة الجوهرية الدائمة التي لا غنى عنها لفن المأساة.

ويصدق هذا أيضاً على وحدة المكان. على أننا يجب أن نعترف أن مسرح شكسبير لم يكن يعرف من المناظر إلا أقلها، بل لعله لم يكن يستعمل المناظر على الإطلاق. ولهذا كان شكسبير يكثر، نظرياً وعملياً من تغيير أمكنته بتحسب ما يشاء له هواه، إلا أننا نلاحظ أنه كلما كان يقتصر على مكان واحد، كان الأثر الذي يتركه في نفوسنا أقوى وأعمق؛ مصداق هذا أن مسرحية عطيل تجري في مكانين فقط، هما البندقية وقبرص؛ وهملت تجري معظم حوادثها في جنبات القصر في السينور.. أما الجزء الأخير من ما كبث فهو جزء مشتت للذهن لتتابع مشاهده القصيرة التي تجري في اسكتلنده، ومرة في إنجلترا.. وإنا لنتساءل عما إذا لم يكن

---

(1) **tragedy** تأليف لوكاس ص٢٩.

هذا نفسه هو مصدر هذا الضعف الذي يبدو في رواية انطوني وكليوباترة!.. إننا إذا قارنا بين رواية دريدن: All for Love وبين مأساة شكسبير الرومانية، لتحققنا أن تأثير الرواية الأولى مهما بلغت الرواية نفسها من ضعف أشعارها، وتهافت روح المأساة فيها، وقلة الصنعة في رسم شخصياتها، يرجع إلى تركيز الجهد الذي يصحب الحد في المناظر.

ومما هو جدير بالذكر، بهذه المناسبة، أن نلاحظ أن كثيرين من كتابنا المسرحين المحدثين يحافظون على وحدتي الزمان والمكان في مسرحياتهم وهم يفعلون هذا دون قصد منهم طبعاً، وإذا انحرفوا عن هاتين الوحدتين لم ينحرفوا عنهما إلا قليلاً. ولعل مسرحية برنردشو Getting Married كانت تروق أشد أنصار المذهب الكلاسي تزمتاً، كما كانت تروقهم أية قطعة من القطع التي تتكون منها المجموعة المعروفة باسم back to methulelah وحوادث مسرحية كنديدا تقع فيما يقرب من أربع وعشرين ساعة، كما تقع حوادث Heartbteak house من مساء اليوم الذي يليه وليس شو هو الذي بتلك الخاصة وحده، فنحن نجدها في أعمال بعض الكتاب المسرحيين في إنجلترا وفي القارة الأوروبية على السواء، وهذا دليل واضح على أن هؤلاء الكتاب يشعرون بضرورة لا مندوحة عنها إلى تلك القيود، فهم يفرضونها على أنفسهم بمحض رغبتهم. على أن الحق كل الحق أن بعض مسرحيات معينة لا يمكن بحال تطبيق الوحدات عليها، كما أن الحق كل الحق كذلك، أن الحركة في مسرحيات المذهب التعبيري الحديث قمينة بإيثار المشاهدة القصيرة، ذات النمط البطئ الثقيل؛ ولكنا غالباً ما نكون على استعداد للقول بأن قدراً معيناً من التقيد فيما له علاقة بالزمان والمكان قد يفيد الكاتب المسرحي في عمله، وذلك طالما أن المسرحية نفسها تعطينا صورة من الحياة المركزة.

وحدة الموضوع الممثل :

إن وحدة الموضوع، وإن كانت في أصلها مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالوحدتين

الآخريين، يجب أن تبقى منفصلة عنهما، وذلك لأنهما تثير مشاكل من نوع مختلف اختلافاً تاماً؛ ويمكن أن نقول إجمالاً إن هذه الوحدة تستلزم ما يأتي:

١- يجب ألا يكون إلى جانب الموضوع الأصلي أي موضوع ثانوي ذي أهمية في أي مسرحية جدية.

٢- لا يسمح بالمزج بين المأساة والملهاة في مسرحية واحدة. وقد أثار كلا هذين الأمرين مجادلات طويلة في الحقبة الأولى من تاريخ النقد الحديث. وقد يفيدنا مرة أخرى أن ننظر باختصار في بعض الآراء التي قيلت في هذا المجال:

ففي سنة ١٦٠٩ نجد لوب دي فيجا يصر على عدم جواز المزج بين رفعة المأساة، وحقارة الملهاة الوضيعة. وكان سدني، قبل ذلك بضع سنين قد تكلم عن: "هذه السخافات الشنيعة.. التي لا هي مآس صحيحة ولا هي ملاه صحيحة.. تلك المسرحيات التي يلتقي فيها الملوك بالبهاليل (البهاواناتِ[١])، لا لأن الأمر يتطلب ذلك، ولكنهم يكثرون من حشد البهاليل ليلعبوا دوراً في الشئون الملكية، يؤدونه في غير تأدب ولا إدراك[٢].

وقد قال إديسون في هذه الملهاة المفجعة:

"إنها واحدة من أخبث الاختراعات التي دارت في خلد شاعر. وإذا وصل السخف بمؤلف أن يمزج في بردة واحدة بين مغامرات إينياس وهو ديبراس ليجعل منهما جميعاً قصيدة واحدة فإن سخفه لا يقل عن سخف أخيه الذي يكتب تلك القطعة المرقشة اليت تجمع بين الفرح والترح[٣]".

وهذه الأفكار تقوم- كما هو واضح، على القانون الكلاسي "للأنواع الأدبية، الذي يقول بوجود وأنماط أدبية معينة لا تقبل التغيير، كل منها يتميز عن الآخر،

---

(١) The New Art of Wrting Playsت. وبروستر ص ٣٠.

(٢) An Apologie for poetrie ص٦٥.

(٣) The Spectator العد ٤٠ (أبريل ١٦- ١٧١١).

بحيث لا يمكن أن يختلط أحدهما بأخيه، أو يصعب التمييز بينهما فنياً. على أن الكتاب المسرحيين في إنجلترا، في عهد إليزابيث قد حالفهم النجاح في إنتاج عدد من الروايات العظيمة التسلية والمثير للعواطف من هذا النوع المختلط نفسه؛ وبما أن هذه الروايات قد نالت اعتراف الناس بها كقطع مسرحية جيدة؛ فقد راح النقاد الانجليز يلتمسون للعدد الكبير منها بعض المعاذير المناسبة. وقد فعلوا ذلك بحجة للتخلص من سنن الأقدمين والتذرع بالالتجاء إلى "الطبيعة". ومن قبيل ذلك ما قاله دريدن على لسان نياندر، وهو يلتمس الأعذار لمثل هذه المسرحيات، بحجة أن في الطبيعة تنوعاً، وأن مثل هذا التنوع يكون شيئاً ممتعاً في أعمال الفن المسرحي[1].

"إن الجد المستديم يجعل النفس شديدة الانطواء، فالواجب أن نعيد إليها انتعاشها من وقت إلى آخر، كما يفعل الرحل حينما يحط في الطريق انتجاعاً للراحة، حتى ينشط إذا استأنف رحلته؛ ونحن إذا جعلنا في المأساة مشهداً من مشاهد البسط والطرب، ضمناً من التأثير في مشاعر الناس مثل ما للموسيقى من التأثير في نفوسهم في فترات الاستراحة بين الفصول، حيث تحفف الموسيقى عن نفوسنا مما عانته من تعقد الموضوع وجزالة اللغة فوق المسرح، ولا سيما إذا كانت الأحاديث طويلة تكد الذهن. وعلى هذا، فلا بد من أدلة أقوى، يسوقها من يريد أن يقنعني بأن روحي الحنان والطرب إذا اجتمعا في موضوع واحد يتلف أحدهما الآخر، وهذا في الوقت نفسه، لا يمكن إلا أن تكون نتيجة مشرفة لبلادنا، لأننا نكون قد ابتكرنا طريقة في كتابة المسرحية أظرف بكثير من أي طريقة عرفها القدامى، أو عرفها المحدثون في أي أمة: تلك هي الملهاة المفجعة، التي زدنا فيها وبلغنا بها حد الكمال.

ويسوقني هذا إلى التعجب من ليسبديوس ومن كثيرين غيره، لماذا يفضلون ما في موضوعات المسرحيات الفرنسية من جدب وعقم، على ما في موضوعات

---

(١) An Essay of Dramatick poesie.

المسرحيات الإنجليزية من تنوع ووفرة إن موضوعات المسرحيات الفرنسية من نوع واحد دائماً. وذات خططة واحدة. يدفع به الممثلون إلى الأمام دفعاً، وكل مشاهد المسرحية تشترك في تبيانه، والسير نحوه قدماً أما مسرحياتنا فتشتمل فضلاً عن الخطة الرئيسية في كل منها، على موضوعات إضافية أو مسائل ثانوية، يقوم بها أشخاص أقل أهمية، كما أنها تشتمل على شيء من الدسائس والحيل التي تمضي إلى غايتها مه حركة الموضوع الأصلي. ولدينا أمثلة من الطبيعة على ذلك. فأجرام النجوم الثابتة على حد قولهم، وأجرام الكواكب السيارة، وإن تكن لها دورتها الخاصة، نراها تندفع في دورة أخرى بحركة هذه ال**Primum mobile** أو الكرة الخارجية العظمى المتحركة التي تحتوي هذه الأجرام كلها[1]. وهذا التشبيه يصدق كثيراً على المسرح الإنجليزي: لأنه إذا أمكن وجود الحركات المضادة في الطبيعة، وذلك بأن يسير كوكب شرقاً وغرباً في وقت واحد شرقاً في دورته الخاصة، وغرباً وهو مدفوع بحركة مجموعته الكوكبية الكبرى نحو الغرب.. إذا أمكن أن تتجانس تلك الحركات المضادة في الطبيعة؛ فإن يصعب علينا أن نتصور كيف يمكن أن يسير الموضوع الثانوي والخطة الرئيسية العامة جنباً إلى جنب، ولا سيما إذا كان هذا المضوع الثانوي مختلفاً عن الخطة العامة فقط وليس مضاداً لها".

على أن دريدن لا يسير وحده في التماس هذه المعاذير، لأنه وإن يكن "المحرك الأول" لمدرسة الكلاسية الحديثة، فإن الدكتور جونسون الذي جاء بعده بقرن من الزمان، كان إمام هذه المدرسة الأكبر، وطاغيتها العاتي، وإن احتفظ مع ذلك بصبغة تدنيه من الطبيعة، وإن خلا كذلك من هذا الرق الذهني الذي لا يرى واضحاً جلياً كما يرى في تصريحه المشهور عن هذا الموضوع الدقيق حيث قال:

"إني لا أدري إذا ما كان الشخص الذي يقول إنه لا يعترف بأي قوانين إلا قوانين الطبيعة.. لا يميل إلى مد ظل حنايته على مسرحية الملهاة المفجعة.. تلك

([1]) أصبغت هذه الكرة الخارجية العظمى في العصور الوسطى إلى نظام بطليموس السماوي (د).

الملهاة التي مدت عليها، حق ذلك التاريخ، أكاليل الغار ظلالها الوارقة من خلالها الدوي الصاعد من أقلام الناقدين، مهما كانت التهم الموجهة إليها! وإنا لنتساءل عن هذا الذي يوجد في هذه المسرحية الجامعة بين هذين العنصرين، عنصر الحنان والرثاء، وعنصر البسط واالمرح، مما يمكن أن يعيبه عليها المنطق المجرد من الهوى. إن الصلة بين الحوادث الهامة، والحوادث التافهة هي من الأشياء الدائمة الحدوث في هذا العالم. وليست من الأشياء الشائعة فيخ فحسب، ولهذا كان لا بأس مطلقاً من السماح بها في المسرح الذي يدعى المدعون أنه مرآة للحياة. إنهم يعترضون بأن ما نقع فيه من قلة الذوق، بإخماد العواطف قبل أن نكون قد ارتفعنا بها إلى الإثارة المطلوبة، وبتحويل تيار الترقب عن الحادث الذي لا ننفك ترقبه إلا لتزيد من درجة التشوف إلى حدوثه، يمكن أن نستعجل حدوثه بهذه الطريقة من طرق التمويه. ولكن.. ألا يمكن أن نثبت لنا التجربة أن هذا الاعتراض هو اعتراض مراوغ، أكثر منه اعتراضاً عادلاً؟ أليس شيئاً أكيد أن الانفعالات المحزنة، والانفعالات المضحكة قد كانت تستثار، واحداً بعد آخر، بدرجة متساوية؟ وأنه ليس ثمة من المسرحيات ما ملأ العيون بالعبرات، والصدور بالخفقان، كما ملأتها تلك المسرحيات التي تتخللها فواصل من البسط؟[1].

وقد اقتبس هذه الفكرة فيما بعد جماعة الرومنسيين، ولا سيما فيكتور هوجو، الذي يقول:

"إن المسرحية تقرب الشعر إلى الحق، وأشبه المسرحية في ذلك عروس الفنون الحديثة التي تنظر إلى الأشياء بطريقة أسمى وأوسع. إنها تعلم أنه ليس كل ما في الخليقة جميلاً من الوجهة الإنسانية؛ وأن الشيء القبيح يوجد والشيء الجميل جنباً إلى جنب، والشيء الشائه يوجد إلى جانب الشيء الرشيق الحلو الشمائل، كما يوجد الشيء الغريب الشكل في الجهة الأخرى المقابلة لللشيء

---

(1) The Rambler رقم ١٥٦.

الأسنى.. والشر مقابل الخير.. والظل مقابل الحرور"[١].

ولن يغيب عن بال أحد هنا أن جميع هذه الأقوال، وإن كنا قد نطلق عليها أقوالاً رومنسية، للتمييز بينها وبين تقيضها، أقوال الكلاسيين، تقوم على ذلك الافتراض الذي يذهب إلى أن المسرحية إن هي إلا مرآة للطبيعة، وأن ما هو كائن في الطبيعة لا بأس من إدخاله في المسرحية، بشيء من مراعاة اللياقة. وقدد تلقف سارسيه هذه الغلطة فناقشها بعين الفاحص المحقق، قال:

"إن معظم هؤلاء الذين يثورون ضد الجدية الثابتة التي يؤثرها غيرهم للمأساة، أولئك الذين يدافعون عن بدعة المزج بين عنصري الحزن والضحك في الرواية الواحدة قد بدأوا ثورتهم بهذه الفكرة التي تزعم أن الأمور تجري على هذا النسق في دنيا الواقع، وأن فن الكاتب المسرحي يقوم على نقل الواقع إلى المسرح. وهذا هو الرأي الساذج الذي يعرضه فكتور هوجو في مقدمته العجيبة لمأساته كروموبل في هذا الأسلوب الرفيع الخيال الذي يمتاز به.. وعندي أن ما قاله في ذلك هو البيان الرفيع بعينيه.. إلا أن الشعراء العظام ليسوا دائماً مفكرين عظاماً إذا تحرينا الدقة. والمسألة قد أسيء عرضها، فنحن لا يهمنا على الإطلاق أن نعرف ما إذا كانت الأمور المضحكة تمتزج بالأمور المفظعة في الحياة الحقيقية؛ وبعبارة أخرى، إذا ما كان مجرى الحوادث الإنسانية يمدكم كانوا متفرجين على جانبيه، أو مسوقين في تياره، كلا بجوره، بمادة للضحك ومادة للبكاء؟ فهذه هي الحقيقة الوحيدة التي يسأل عنها أحد، والتي لم تخطر على بال أحد. ولكن النقطة موضوع البحث مختلفة تمام الاختلاف، فهاهم أولاء ألف ومائتا شخص محتشدون في مكان واحد، ويكونون جمهوراً من النظارة، فهل هؤلاء المائتان والألف شخص قمينون بأن ينتقلوا في سهولة ويسر، من البكاء إلى الضحك، ومن الضحك إلى البكاء؟[٢]".

وجواب سارسيه على هذا السؤال النظري هو بالنفي بطبيعة الحال؛ إلا أنه

---

(١) مقدمة كرومول ١٨٢٨ ص١١.

(٢) A Theory of the Theatre ص٣٤- ٣٢.

وهو يتكلم عن خطأ فكتور هوجو، يبدو أنه وقع في خطأ من صنعه هو. على أننا مهما عسينا أن نقول عن مقاييس هذه النظرية العويصة، فالحقيقة التي لا مراء فيها هي أننا، حينما نشاهد مسرحيات شكسبير مثلاً، يكون في مقدورنا أن نمر بسهولة من المشهد الرفيع الجليل إلى المشهد المضحك، ومن المشهد المحزن المفظع، إلى المشهد المليء بالهزل والمجون... لعل ثرسودي مولينا كان محقاً فيما لاحظه من أن:

"ثمة فرقاً بين الطبيعة والفن: فالطبيعة إذا بدأت. لا يمكن أن تتغير أبداً.. فشجرة الكمثرى لا تنتج إلا كمثرى آخر الدهر، وشجرة البلوط لا تعطيك إلا ثمر البلوط الخشن؛ وبصرف النظر عن اختلاف التربة، وتنوع المؤثرات الهوائية والجوية التي هما عرضة لها، فهي- أي البيعة- تنتجها مرة بعد أخرى. فالنوع هو بالرغم من التغيرات التي تطرأ عليه؛ فهل تبدل الأرض غير الأرض، والسموات، إذا عدلت المسرحية قوانين السلف الصالح، مازجة في براعة وحذق بين المأساة والملهاة، ومنتجة بذلك نمطاً جميلاً من المسرحية يجمع بين الصنفين- آخذاً بنصيب من صبغة كل منهما- مقدماً شخصيات صارمة من المأساة وشخصيات ماجنة عابثة من الملهاة؛[1]".

ولسوف نعود إلى هذا الموضوع برمته فيما بعد، غير أننا نرى وجرب الإشارة هنا إلى أن المأساة والملهاة- على قدر ما يمكننا أن ندلى فيه برأينا على ضوء الأمثلة المادية، لا تختلف إحداهما عن الأخرى اختلافاً حقيقياً، وليستا متناقضين هذا التناقض الأساسي الذي لا يمكن معه تناول إحداهما إلا بمعزل عن الأخرى. فثمة، في الواقع، أوجه كثيرة للشبه بين المأساة الرفيعة، والملهاة الراقية، أكثر مما بين أنماط معينة من المأساة أو بين أنماط معينة من الملهاة، ففي اليونان، وفي إنجلترا على السواء، لم تنشأ المأساة والملهاة كلتاهما في وقت واحد تقريباً فحسب، بل نشأتا من صور واحدة كذلك. ففي اليونان تفرغت أغنية الإنشاد

---

(1) مترجمة بقلم و.أ. هوب في كتاب. ب. هـ. كلارك: **European Theories if the Drama**. ص ٩٥.

العنزية التي كانوا ينشدونها حول مذبح الإله فرعين توأمين هما فرع التعبير المحزن **tragic**، وفرع التعبير المضحك **Comic** أو التعبير الهجائي اللامز **Satirical**وقد كانت الصلوات الكنسية التي نشأت منها المسرحيات الدينية الجماعية في العصور الوسطى أصلاً كذلك المخطوط الأولى لكل من موضوعات إبراهيم وإسحق المفظعة وفواصل ماك والرعاة **interludes of Mak & shepherds**. وقد فطن أفلاطون وهو يعالج هذا الموضوع بصورة عويصة متفاوتة في رسالة فيليبوس **Philebus** إلى العناصر المسلية والموجعة كليهما في جميع أنواع الضحك. ولقد كان أفلاطون أيضاً هو الذي جعل سقراط في الوليمة **The Banquet** يضطر رفاقه إلى الموافقة على أن من عمل الكاتب العبقري نفسه أن يتفرق في كتابة كل من الملهاة والمأساة، وذلك في الوقت الذي وضح فيه الباحثون المحدثون توضيحاً لا غموض فيه كيف يتوافق المزاجان، أو "انفعالات النفس" **Les Passions de l'ame** إذا جاز لنا أن نستعير هنا اسم ذلك الكتاب الذي ألفه ديكارت متناولاً فيه بطريقته البارعة العلاقات بين الحزن والضحك. لقد كان مسموحاً لكتاب المأساة في الوقت الذي ازدهرت فيه المأساة اليونانية بأن يضمنوا مآسيهم قطعاً من الملهاة، وإن لم يكثروا من ذلك كما كان يفعل شكسبير، على أنهم كانوا يفعلون ذلك قاصدين، ووفقاً لخطة مرسومة[1]. والكتاب الفرديون الذين نبغوا في الكتابة في فرعي المسرحية العظيمين كثيرون. ففي إنجلترا كتب شكسبير "كما تهوى" كما كتب "هملت"، وكتب جزنسون **Every Man in his Humour** كما كتب سجانوس وكاتيلين– وقد نجح سنج **Synge** في روايته **The playboy of the Western world, The Riders to the Sea** وثمة أمم أخرى نجحت في إنتاج كلا النوعين في وقت واحد. ففي فرنسا كان رأسين يكتب مآسيه

(1) ومن هذا ما سمح به اسكيلوس من دخول المادي في مآساته "المتوسلات" والمربية في "حاملات الخمر المقدسة– خوافروا"– بينما نلاحظ وجود الحارس في مأساة "المليجوني" لسوفوكلس، والسيد العربجي في مأساة "أورست" ليوربهيدر.

الرائعة وفقاً لمبادئ المذهب الكلاسي الحديث، بينما كان موليير يكتب ويمثل ملاهيه المتلألئة. وفي إيطاليا تألق نجم جولدوني، الذي إن لم يكن معاصراً لفتوريو آلفييري أرق كاتب تراجيدي أنجبته تلك البلاد، فقد كان على الأقل يعيش في نفس العصر.

والحقيقة التي لا مراء فيها هي أن الضحك والبكاء متقاربان قرابة جد شديدة، بحيث لا يكاد يفصلهما من بعضهما البعض غير خطوة واحدة. وهنا مكان ملاحظة الكاتب صلى **Sully**، حيث يقول "إن مراكز الحركة في عقل الإنسان.. المراكز المهيمنة على عمليات الضحك والبكاء، قد تنقلب إحداهما إلى الأخرى إذا وصل الانفعال إلى الحد الأعلى[1]، العملية في الضحك من مزاحات مركوتيو، ونحن مستغرقون في الوقت نفسه في مشاهدة قصة روميو وجولييت المحزنة: كما لا نشعر بشيء من التناقض في أثناء قراءتنا لقصة من قصص دكنز وهو يتنقل بنا من الضحك الطافح بالبشر، إلى أشد الصور العاطفية المفجرة للدموع. ولقد كان النوعان يستعملان جنباً إلى جنب في جميع العصور المليئة بالإنتاج الأدبي الأصيل استعمالاً واسع النطاق، وفي كل فن من الفنون الأدبية.

وقد رأينا كتاب اليونان المسرحيين لم يقصروهما على أنواع لا تتسرب منها إلى أنواع أخرى وخلط الكتاب بينهما في عصر إليزابيث على نطاق واسع؛ وعلى هذا فالمبدأ القائل بتعارض النوعين تعارضاً أساسياً هو إلى حد كبير أثر من آثار النقد في عهده المتأخر– ولا نقول أثر من آثار النقد الحر كما يمثله آرسطو، وكما يمثله الرومانسيون. أو أثر من آثار النقد الاستنتاجي **derivative** والنقد الزائف، **artificial** كما يمثلهما هوارس وكتاب المذهب الكلاسي الحديث في فرنسا، وفي إنجلترا في القرن الثامن عشر ومن الملاحظ أنه حيثما يخرج ناقد من نقاد المدرسة الكلاسية الحديثة عن مبادئ هذه المدرسة ويتخذ لنفسه موقفاً أكثر استغلالاً وأقرب إلى الطبيعة، فإنه يصبح في غير حاجة مطلقاً إلى الفصل بين هذه

---

(1) **Sully: An Essay on Langhter** ص٧٠.

الكيفين أو النوعين ومادام الأمر كذلك، فالمقياس الأخير الذي نقيس به أي عمل من أعمال فن المسرحية لن يكون مقياساً قائماً على الطبيعة ولكن على الأثر الفني العمل كله. فإذا كانت العناصر المضحكة والعناصر المحزنة ممتزجة ببعضها امتزاجاً متناسقاً لحصلنا على نتيجة يبررها الطابع العام الناشيء عن هذه الصورة. ولسوف نجد أنه لا يمكن أن يقوم مثل هذا النماذج بين أنواع معينة من الملهاة وبين أنواع معينة من المأساة الجدية؛ ومن ناحية أخرى فإن ثمة أنماطاً معينة من المأساة تشف بلا شك عن وجود وشائج ومشابهة عاكفية بينها وبين أنماط من الملهاة التي تضاهيها. ونحن نجد تحقيقاً لهذا عرضه شلي في كتابه "دفاع عن الشعر: يقول فيه، وهو يقابل بين المسرح القديم والمسرح في عصر إليزابيث: "إن البدعة الجديدة في المزج بين الملهاة والمأساة، وإن تكن عرضة للمآخذ الشديدة من الوجهة العملية هي بلا شك توسعة للمؤلفين في نطاق التأليف المسرحي. إلا أن الملهاة يجب أن تكون، كما هي في "الملك لير" شاملة، مثالية، بادية الجلال. فنحن إذا تصورنا مأساة الملك لير مجردة من شخصية المهرج، وقد حل محله عدد من الشخصيات كما هي الحال في رواية ترويض المتمردة، فأحسب أننا سنتحقق من تلك الوشائج التي تقوم بين الروح المحزنة في شخصية الملك لير، والروح المضحكة في المهرج. ونحن من جهة أخرى لا نستطيع أن نتصور اتحاداً تطمئن إليه النفس بين الروح المضحكة الغريبة في مهرج الملك لير، وبين مسرحيات كمسرحيات البطولة في عصر عودة الملكية. ومن عجب أن تجد المسرحيات البطولة مشابهات لها مضحكة في عالم السلوك. ولقد كتب دريدن مسرحيات من قبيل الحب السري **Secret Love** أو الملكة العذراء **The Maiden Queen** حيث تسمع شيئاً من الرنين على أوتار البطولة في بعض المشاهد وشيئاً من الرنين على أوتار السلوك في مشاهد أخرى، والتناسق بين عنصري السلوك والبطولة في حالة جيدة على ما يبدو. وقد صور لنا إثردج **Ethe rege**، المشيء الحقيقي للطراز السلوكي الأصيل، في روايته الأولى: الانتقام

المضحك The Comical Revenge، وهي التي تسمى باسم حب في برميل Love in a Tub ملهاة مفجعة. تتناوب فيها مشاهد البطولة ذات الأسلوب المسجوع وملهاة عصر عودة الملكية الخالصة. ولعل سبب التناسق بين العنصرين هو ما نلمسه فيهما كليهما من الصنعة الكاذبة. إن بطولة المسرحيات الجدية المعروفة باسم، Drawcansir[1] هي بطولة بعيدة عن الحقائق المادية للحياة بعد المعابثات اللطيفة اليت تطرفنا بها عروس الضحك في مسرحيات كونجريف. والتكلف هو الذي يعقد الصلة بين عنصري الضحك والحزن فيها[2].

وإذا نحن تعمقنا أكثر من هذا، فقد نكشف عن رابطة من الاتحاد بين الأجزاء المضحكة في مسرحيات القرن الثامن عشر العاطفيةٍ Sentimental وبين المسرحية العائلية أو الشعبية domestic play في القرن نفسه والمسرحية العائلية تعتمد على الواقع. إن الصورة من صور الحياة الحقيقية لا تبلغ مبلغها من الصدق بطبيعة الحال إلا بحسب عبقرية الكاتب المسرحي الخاصة، إلا أننا يجب ألا نبحث عنها بحال في عالم المآسي الشكسبيرية، أو في نطاق أنواع مسرحية البطولة المصطنعة. وملاهي شكسبير الرومنسية، إذا لم تتناولها يد التبديل على نطاق واسع قد لا تتسق مع روحها إلا بصعوبة.. وأكثر من هذا أن الملهاة السلوكية قد تكون غريبة تماماً عن مظهرها وهدفها. على أن الملهاة التي تدخل في نطاق النوع العاطفي تمت هي الأخرى بصلة إلى الواقع. وقد تكون في كثير من الأحيان نوعاً زائفاً من أنواع الملهاة، ولكن هذا لا يهمنا هنا... والمهم هو أنها تستطيع مأساة الملهاة الشعبية أو العائلية، دون أن تحدث هذا الصدام بين روحين.. تصادم الذي

---

(1) المسرحيات التي يقوم بالبطولة فيها شخص سلف يكاد الفخر الكاذب يشق أوداجه سواء كان يمثل الشعر (وهذا هو الغالب) أو الخير (وهذا قليل نادر) ودروكالسير اسم شخصية في مسرحية Villier Rehearsal(د).

(2) يتوقف هذا الكتاب إلى حد كبير على الصفات الذهنية ببراعة التندر في ملهاة السلوك، والبلاغة في مأساة البطولة يرتبطان على هذا النحو برباط الخلق المشترك الذهني الخالص للرباط العاطفي.

نلاحظه في بعض مسرحيات عصور الانتقال– مسرحيات التي وضعت في الفترة الواقعة بين عهد إليزابيث والعهد ثكارول[1]، والمسرحيات التي وضعت في الفترة الواقعة بين عهد إليزابيث وفترة أدب النكتة وسرعة البادرة في عهد عدو الملكية **Restoration** وفترة الأدب العاطفي **Sentimentalism** في القرن الثامن عشر.

عهده إذن نقطة لا يصح أ، يفوتنا النص عليها في جميع ما نحاوله من إثبات وشائح بين روح المأساة وروح الملهاة بأي طريقة من الطرق، وبالأخرى ما تحاوله من تحقيق وشائج النسب بين أنماط معينة من المآسي وظلاي وثمة، فضلاً عن ذلك، نوع من الحق المقلوب يمكن ملاحظته بصورة لا تقل عن النقطة السابقة، وذلك أنه ليس ثمة أنماط معينة من الملهاة لا تتناسب وأنماطاً معينة من المأساة فحسب، بل إن المأساة والملهاة على السواء تتطوران. كما سوف يتضح ذلك تمام الوضوح، في خطين منفصلين انفصالاً يجعلهما يبدوان في صورتهما الأخيرتين متناقضتين ناقضاً أساسياً. حتى إن روحاً تهكمياً شديد التهكم مثلاً يمكن أن يطفئ أي شيء بصورة فعالة حتى احتمال ظهور نمط معين من التعبير المحزن إلى عامة.. وتأخذ مثالاً على ذلك مسرحية عططيل، فنحن إذا أردنا أن يستمتع الجمهور بهذه المسرحية استمتاعاً صحيحاً وجب أن نخلق لها في أذهان المتفرجين الجو، وبالأخرى المزاج أو الحالة النفسية **mood** الملائمة لاستقبال روح المسرحية المحزن، فإا سمحنا لأي لمحة من التهكم– أو السخرية– بالظهور في أثناء تقديم الموضوع فوق المسرح لقضينا على الأثر المحزن المطلوب كله[2]. وهذا هو السبب الذي من أجله رأي ريمر **Rymer** أنه من المستحيل الاستمتاع بهذه الرواية، وهذا بلا شك بسبب تحيزه للمذهب الكلاسي الحديث من جهة. ولكن

([1]) نسب إلى كارل الأول ومدلول كتاب ملكي إنجلترا. وقد يتعلق شارل: كارل (د).

([2]) أحسب أن القارئ في غنى عن تذكيره بأن هذه المسرحية عرضت في مصر واضطلع بدور "باجو" فيها ممثل كبير لكنه وقع في الغلطة التي يشير إليها المؤلف فانقلبت المأساة الخالدة؛ ملهاة من النوع الهابط (د).

السبب الأكبر في موقفه هذا الموقف منها هو عدم استعداده لتقبل بديهيات معينة ما ابتدع شكسبير، ثم إن التهكم لا يضر مأساة البطولة في شيء. وذلك بالضبط لأن مأساة البطولة أبعد من أن يصل إليها التهكم. إن الناس في عصر عودة الملكية كانوا قمينين أن يضحكوا، هزواً بالفكاهة، وأن يستهزئوا بالحب، سخرية به، لكنهم كانوا يستطيعون الاستمتاع بمسرحيات الحب والشرف بأسلوبهم الخاص.

أما المهزلة **Farce** فلا تكاد تصلها بأي نوع من أنواع المأساة أي وشيجة من وشائج القربى، وذلك السبب يختلف عن السبب المتقدم، فنحن إذا تناولنا أي مأساة من مآسي شكسبير أو مآسي عصر عودة الملكية، لا نجد فيها أي موضوع ثانوي من موضوعات الهزل الخالص بجانب موضوعها الرئيسي. ولقد استطاع دريدن أن يتناول مسرحية ترويلوس وكرسيدا، وأن يضفي روح البطولة على شخصيتي الحبيب والحبيبة، فخلق بذلك خاتمة محزنة حقاً، وفي الوقت نفسه أمكنه أ، يجعل من بنداروس شخصية تهكمية ساخرة؛ إلا أنه لم يكن في مقدوره أن يدخل في وسط مشاهدة الجدية أي لمحة من أي عنصر من عناصر الهزل، ولو فعل لقضى على مسرحيته قضاء مبرماً؛ فهو إذن قد حقق لخمة النسب التي تربط بين فرعي البطولة والسخرية بالجمع بينهما من أول المسرحية إلى آخرها. أما المهزلة فلم يكن يستعملها إلا في ابتكاراته المضحكة الخالصة.

وحدة الطابع:

ويمكننا تلخيص الموضوع تلخيصاً مجملاً فنقول إن الوحدة الجوهرية التي لا وحدة غيرها في المسرحية– أو فن الدرامة– هي وحدة الطابع ووحدة الطابع هذه ترتبط بطبيعة الحال ارتباطاً وثيقاً بوحدة الموضوع القديمة؛ إلا أنها تهتم اهتماماً خاصا بالطابع؛ أو الأثر الذي يتركه موضوع الرواية بأجمعه في معدل جمهور من النظارة، لا بالعملية البنائية التي يتضمنها هيكل الرواية. وقد وجدت وحدة الطابع هذه أعظم موضح لها، متوقد الذهن، في الناقد سارسيه، ونحن وإن كنا قد رأينا

المناسب معارضة بعض آرائه في الضحك والأسى، لا نرى مندوحة من إثبات فقرات كاملة من أقواله التي يعرب فيها عن نظرياته:

"إذا أردنا أن يكون الطابع قوياً مستديماً فيجب أن يكون مفرداً أي أصيلاً (غير متفرع) وقد أدرك جميع الكتاب المسرحيين ذلك بالغريزة وهذا هو السبب في أن الفرق بين الأشياء المضحكة، والأشياء المحزنة قديم قدم الفن نفسه.

والظاهر أن المسرحية حينما برزت إلى الوجود اتجه كتابها في العصور القديمة إلى المزج فيها بين عنصري الضحك والبكاء، وذلك منذ كانت المسرحية تصور الحياة، والحبور يسير في الحياة جنباً إلى جنب مع الحزن، والشيء الغريب المضحك إلى جانب الشيء الجليل السني، ومع هذا فقد وجد الحد الفاصل بينهما منذ الأزل. والظاهر أن الكتاب المسرحيين قد أدركوا أنهم، لكي يسيروا أغوار نفوس النظارة، كان لا بد من أن يضربوا دائماً على نقطة واحدة لا يتعدونها، وهم قد أدركوا ذلك دون أن يتبينوا تلك الأسباب الفلسفية التي عرضناها هنا الآن– ولقد كانوا يفعلون ذلك بقصد أن يكون الطابع أقوى، وأكثر دواماً في تناسب أجزائه لما فيه من هذه الوحدة..

فحاول أن نستعيد ذكريات تجاربك المسرحية الماضية، وستجد أن جميع الميلودرامات والمآسي، كامنة ما كانت من المذهب االكلاسي أو المذهب الرومنسي، تلك التي تسرب إيلها عنصر السخرية الغريب المضحك.. ستجد أن جميع هذه الروايات قد توارت فيها السخرية في مكان متواضع وأنها لا تلعب فيها إلا دوراً عرضاً.. ولو كان الأمر غير ذلك لقضت السخرية على وحدة الطابع التي يحرص المؤلف على توفيرها لمسرحيته قضاء مبرماً. [١]"

لقد اشتملت هذه الكلمات على حقيقة عظمة.. حقيقة تصدق على المسرحية أكثر مما تصدق على الصور الأدبية الأخرى. فالسرحية كما رأينا، يجب

---

(١) A Theory of the Theatre ص٤١– ٤٢– ٤٥.

أن تكون مركزة تركيزاً شديداً، وهذا التركيز نفسه يتطلب ضمان وحدة الطابع، ثم إن وحدة الطابع لا تتضمن بالضرورة مجرد الرتابة وتشاكل كل الانفعال، لأن مثل هذا الطابع الموحد يمكن الوصول غليه بالانتفاع بتشكيلة من الانفعالات. على أن لقائل أن يقول: إن كل مسرحية عظيمة تصور لنا أن العناصر الخاصة التي تتكون منها تخضع إلى حد ما، لنوع ما من الروح السائد الذي ألهم المؤلف مسرحيته، وأن أي مسرحية لا يكون فيها الانفعال خاضعاً على هذا النحو للروح السائد في الرواية تكون مسرحية شائهة. ولقد عبر فريتاج **Freytag** عن ذلك الرأي بقوله: "إن في كل مسرحية توجد "فكرة"، وإننا من خلال تلك الفكرة نحصل على وحدة الموضوع، وعلى أهمية كل من الشخصيات، وأخيراً، على جميع بناء الرواية[1]، وهذه الملاحظة لا تصدق على القصة ولا على الشعر القصصي حيث يمكن إدخال الكثير من الحشو، بل الإضافات التي لا يصعب علينا معرفة أنها إضافات عارضة، وذلك دون أ نفسد خطة العمل الأولى الأصلية.

ولقد يصادف هوى في نفوسنا أن نعلم أن القدامى الذين كتبوا عن المسرحية السنسكريتيه كانوا يتوقعون أ يأتي قوم، كهؤلاء النقاد المحدثين، يصرون على أن تكون المسرحية وحدتها الطابعية[2]. وعند هؤلاء القدامى "أن القصيدة للمسرحية" كان لا بد أن تترك في المتفرج ثمانية آثار أو انطباعات رئيسية كانوا يسمون كلاً منها راسا **Rasa** وهذه الانطباعات هي: ١- سرنجارا **Sringara** أو ما يمكن أن نطلق عليه عاطفة الحب، ٢- فيرا **Vira**، أو عاطفة البطولة، ٣- كاريونا **Karuna** أو عاطفة الحنان أو الحزن الرقيق ٤- راندار **Randara** أو عاطفة الغضب ٥- هاسيا **Hasya** أو عاطفة الضحك، ٦- بهايانا كا **Bhayanaka** أو عاطفة الخوف أو الرعب، ٧- بهاستا **Bibhasta** أو عاطفة التقزز (القرف)، ٨-

---

(1) **Die Technik des Drama** (١٨٦١ ص٧).

(2) انظر كتاب س.م. طاغور **The Eight principal Rasas of the Hindus die (1879)**.

أدبهوتا **adbhuta** أو عاطفة التعجب أو الإعجاب. وكل من هذه الانطباعات ممكن أن يتبعه عدد من الانطباعات الجزئية. وممكن استخدام عدد من الانطباعات في أي رواية بذاتها، وإن كان نوع المسرحية يتحدد بالانطباع الأهم من بين الانطباعات المستعملة، وإن كان مسلماً به أيضاً أن بعض هذه الانطباعات قد ينسجم وبعضها الآخر وقد يتنافر معه وهذه الطريقة من طرق تناول الآثار المسرحية بالنقد تتفق تماماً –كما سوف يمر بنا– وطريقة أولئك الذين يؤكدون الأهمية الكبرى للفكرة، أو الطابع، الذي تركه في الجمهور مشاهدة قطعة مسرحية من آيات الفن.

مشكلة القواعد في فن المسرحية:

لا بد من تأكيد أن مثل هذه الأقوال التي أشرنا إليها فيما سبق ليست قواعد بالمعنى المفهوم لهذه الكلمة. وذلك لأننا يجب أن نجعل فرقاً مميزاً واضحاً بين الملاحظات القائمة على دراسة أمثلة مادية من فن المسرحية، ومجموعة من القوانين قائمة إما على النموذج الحقيق، والمفروض أنه كان أنموذج القدماء، وإما على مجرد المقولات النظرية الآلية العويصة. فمن هذا ما حاوله هدلان **Hedelin** من إثبات صحة "قواعد المسرح" بقوله "إنها لا تقوم على المراجع والوثائق، بل تقوم على العقل والمنطق؛ وإنها لا تقرر بالمثال بقدر ما تتقرر بما أوتى الجنس البشري من تمييز طبيعي[1]" وهو يعني بقوله هذا، التفلسفات المجردة في صورتها البسيطة. والتعميمات المدركة إدراكاً آلياً. وقد أدرك الدكتور جونسون بذوقه السليم ما في مثل هذه الأقوال التي ذهب إليها هيدلان وأضرابه من صدوع فقال:

"إننا لا يسعنا إلا أن نشك في أن الكثير من القواعد قد سار في طريقه قدماً دون الرجوع إلى الطبيعة أو العقل، وذلك حينما نجد أن هذه القواعد قد صدرت بصورة جازمة عن الأساتذة القدامى.. فمن ذلك هذا القانون الذي يقول بوجوب ألا يظهر فوق المسرح أكثر من ثلاثة ممثلين مرة واحدة.. القانون الذي أصبح تنفيذه

---

(1) **The Whole Art of the Stage** ١٦٨٤ ص٢٢.

من رابع المستحيلات إزاء ما طرأ على المسرحيات الحديثة من تنوع وتعقيد... والذي ننقضه الآن في غير تردد، وفي غير إثقال.. كما دلت التجربة على ذلك، فأصل هذا التقليد كان مجرد شيء عرضي.

وإنا لنتساءل عن مقتضى تحديد عدد فصول الرواية؟ إن مبلغ علمي أن أحداً من المؤلفين لم يذكر لنا سبب ذلك. بل المحقق أن ذلك لم تقض به ضرورة ناشئة من طبيعة الموضوع، أو لياقة العرض..

إن أول ما يجب أن يعني به الكاتب هو التمييز بين الطبيعة وبين العادة أو التمييز بين ما هو مقرر ثابت لأنه حق، وبين ما هو حق لأنه قد استقر وثبت فحسب. وألا ينتهك المبادئ الجوهرية رغبة في الطرافة، أو بحجم عن بلوغ آيات الجمال التي تتراءى له، لخوفه الذي لا مبرر له من الخروج على القواعد اليت ليس في طوق جبار من جبارة الأدب أن يشترعها[١]"

فمثل هذه النظرة المتحررة هي في جوهرها نظرة اسنج نفسها، ولسنج هو الذي يقول: "إن الشيء الذي يجب ألا يفعله شاعر المأساة هو أن يتركنا وقد بردت عاطفتنا. وطالما أن رواياته تخلق فينا الاهتمام فيمكنه أن يعالج القواعد الشكلية التافهة بالطريقة التي تحلو له"[٢].

ولا حاجة بنا الآن إلى أن نشغل أنفسنا بالجدل القديم حول هذا الموضوع، إلا أن الذي يجب أن نتحقق منه هو أن شيئاً من الحق لا بد ينطوي في هذا الذي قد يسمونه فكرة القواعد. ولعل في استطاعتنا أن نعبر عنه تعبيراً أحسن إذا قلنا: إن في المسرحية بوصفها صورة من صور الفن بعض التقاليد والاصطلاحات المعنية التي جرى كبار الكتاب جميعاً على مراعاتها، وأن ثمة، في حدود ما قد يمكننا أن نحكم به، نوعاً ما نت الضرورة الجوهرية في مراعاة هذه الاصطلاحات. ولعل نقاد

---

(١) The Rambler رقم ١٥٦ سبتمبر ١٤- ١٧٥٤.

(٢) Hamburgiache Dramaturgug رقم ١٦.

الحركة الكلاسية الحديثة قد ضربوا خبط عشواء في تطبيق هذه الاصطلاحات، إلا أنهم ربما كانوا على حق من حيث المبدأ، حينما أصروا على وجوب مراعاة بعض الحقائق المسرحية مراعاة شديدة. وقد تبدو المسرحية في جملتها هالا شاسعاً قائماً بنفسه؛ شأنها في ذلك شأن الشعر والقصة؛ إلا أنها أكثر تحديداً منهما بسبب الملابسات غير العادية التي تعرض فيها على الجمهور. والذين يقومون بعرضها يجب أن يعملوا بمهارات وأذواق فنية تستلزم قدراً من العناية والوعي أكثر مما تستلزمه القصة والشعر، ذلك إذا أرادوا أ يقبل الناس على إنتاجهم إقبالاً شديداً شاملاً.

حقاً إنه لا يوجد من بين هذه القواعد إلا عدد قليل يمكننا أن ننبذه نبذاً كلياً، لقيامه بأكمله على سوء فهم للأحوال التاريخية؛ ومن قبيل ذلك تلك الذريعة التي كان يحتج بها الرومان وأنصار المذهب الكلامي الحديث للياقة (الذوق) أو ما يسمونه **Pler for decorum**؛ مثال ذلك ما نادى به هوارس في قوله: "لا تدعوا ميديا تقتل أبناءها على ملأ من الناس... ولا تبرزوا على المسرح هذه المشاهد التي لا يليق أن تمثل إلا خلف الستائر[1]، فهذان النهيان يكررهما منترنو **Minturno** في توكيده "لما يجب ألا يفعل في المآسي" وفيما أوصى به دي لا تاي **de la Taille** من وجوب الاحتراس دائماً من تقديم أي شيء على المسرح لا يمكن تمثيله بسهولة وفي ذوق (ولياقة[2])، وهذه الأقوال وما إليها تقوم جميعاً على ما يمكن تسميته: سوء قراءة للمسرحية الأثينية. فلقد كانت الملابس الثقيلة التي يرتديها الممثلون من جهة، والظروف الدينية المحيطة بتمثيل المسرحية تحول دون عرض أي موضوع يدخل العنف في طبيعته، كما كانت تنهي بخاصة عن أي عرض لحوادث القتل. ولهذا كانت القاعدة الأخيرة لا تقوم على نظرية ثابتة، أو دراسة صحيحة، بل كان مرجعه إلى مجرد محاولتهم تقديس ما وصل إليهم من تراث القدامى. وبمثل هذا يمكن نقض القاعدة الخاصة بتحديد عدد الشخصيات المتكلمة

---

(١) **Epistle to the pisos**.

(٢) **De l'Art de la Tragedie** وذلك في **Saul le furieux** (١٥٧٢).

على المسرح في النوبة الواحدة، وكذلك القاعدة التي تقول بألا تزيد فصول الرواية وألا تنقص عن خمسة فصول؛ فهما لا يستندان على شيء إلا على الإعجاب الأعمى بكل ما كان يفعله الأثينيون كائناً ما كان فالقواعد التي من هذا القبيل لا بأس من إعمالها. بيد أننا سنجد بوجه الإجمال أن معظم قوانين المذهب الكلاسي الحديث وإن تكن خاطئة تنطوي على ما هو أكثر من كسرة من الحقيقة الجوهرية.

فنحن حينما ننصرف عن تلك القواعد لننظر في المسرحية بوصفها صورة من صور الفن تتحق في الحال أن ثمة كثيراً من الاصطلاحات العرفية التي يجب أن نحافظ عليها إذا أردنا ألا نفقد المسرحية جوهر روحها. وفي هذا يقول سارسيه: "إن مما ليس منه بد أن نرككن إلى الاصطلاحات لنعطي هذا الطابع الذي يعني أن زمناً طويلاً قد انقضى بينما لا نملك إلا ست ساعات تحت تصرفنا، ولعله كان يمكنه أن يستمر ليقول لنا إن التقاليد المصطلح عليها يمكن أن تستعمل للحصول أيضاً على نقيض هذا الطابع بالضبط– وبالأحرى لإعطاء طابع من الزمن المركز أو المضغوط. وليست هذه إلا مجموعة واحدة من الاصطلاحات، وثمة مجموعات كثيرة فضلاً عنها ولا بأس من العودة إلى تشبيه سارسيه عن مصور المناظر، حيث يقول: "لنفترض أننا حتمنا على هذا المصور أن يجعل لصورته مناظر خلفية أو ظهارة **background** فيها من تدرجات الألوان ما لاحظه في الطبيعة أفلا تبدو صورته هذه، إذا سلطنا عليها بهر الأضواء الأرضية للمنصة **foot lights** مضحكة قبيحة المنظر فقس على ذلك الحقائق والعواطف التي ننقلها إلى المسرح كما هي في الطبيعة بنصها وفصها".

إن التقاليد والاصطلاحات تهيمن على المسرح دائماً. وواجب الناقد المسرحي أن يفهم مجالها والحاجة إليها إذا أراد أن يقدر مهارة الكاتب المسرحي الخلاقة، ويقدر ذوقه حق قدرهما.

الفصل الرابع

كيف تحكم على المسرحية؟

وهمنا تواجهنا المشكلة برمتها.. مشكلة إعجابنا بالمسرحية، إعجاباً بلم بأكثر نواحيها والطرق والمبادئ التي يجب الأخذ بها في النقد المسرحي لقد رأينا من قبل أن واجبنا، لكي نحكم على قيمة قطعة معينة من أعمال الفن المسرحي، أن نتمثل المسرح، إن لم نكن فيه بالفعل، وأن نبذل جميع ما في وسعنا أن نبذله، ونحن نقرأ المسرحية لكي نتخيل إخراجها في أحد المسارح بمناظرها والتفسيرات المسرحية اللازمة لجميع أجزائها. وهذه العملية التخيلية ليست عملية يسيرة كما قد تبدو ول وهلة، إذ سرعان ما تواجهنا صعوبات تاريخية وسيكولوجية في وقت معاً، والظاهر ألا بد من النظر في بعض هذه الصعوبات قبل أن نمضي في موضوعنا قدماً.

الصعوبات التي تكتنف علم المسرحية

نصيحة لنقاد المسرحية:

في مقدمة تلك الصعوبات قلة عدد القراء الذين تتوفر فيهم بطبيعتهم قوة تخيل المسرح ومناظره ومثليه، أو الذين مرنوا أنفسهم على اكتساب تلك القوة. وإن مما لا جمال فيه أن كتاباً مسرحيين معينين، كبرنردشو مثلاً، يزؤدون مسرحياتهم بقدر كبير من التعليمات المسرحية المطولة، المفروض فيها أن تروق القارئ أكثر مما تروق المخرج، إلا أن هذه المساعدات نفسها لا يكون لها أثرها المفقود دائماً، لأن العقل يأبى أن يعطي صوراً مجسمة للأوصاف التي يكتبها المؤلف عن التركيبات المسرحية وعن شخصيات الرواية. ثم إن غالبية القراء تهيمن عليهم الصور الأدبية المحضة للدرجة التي لا يستطيعون معها أن يدركوا عن طريق التخيل

أثر منظر خاص من مناظر المسرح.

وثمة عدد من الكتاب الذين يعطوننا ما يقرأ، خيراً مما يعطوننا ما يمثل، كما أن بعض الكتاب يعطوننا ما يمثل، خيراً مما يعطوننا ما يمثل، كما أن بعض الكتاب يعطوننا ما يمثل، خيراً مما يعطوننا ما يقرأ، ومن هؤلاء بن جونسون، على سبيل المثال. ولا جرم أن أول واجبات الكاتب الذي يتعرض لنقد المسرحيات أن يميز بين هؤلاء وهؤلاء، وأن يربي في نفسه ملكة التقدير الصحيح بقدر الإمكان لقيمة الرواية التي لا يكون في مقدوره رؤيتها.

والصعوبة الثانية هي ما يجب التسليم به من أن المسرح كان يتغير على الدوام في شكله وفي أجهزته، وأن عدداً كبيراً من الكتاب المسرحيين كانوا يتوخون فيما يكتبون إما ممثلاً بعينه. وإما فرقة لها لونها الخاص. فنحن حينما ندرس رواية هاملت، يجب أن نتخيل أنفسنا في مسرح الجلوب **Globe**، وأن نتمثل لأعيننا صورة بربدج **Burbage** ممثل عصر إليزابيث الكبير– وحينمت ندرس رواية **Venice preserv'd** يجب أن نتصور أنفسنا قد دخلنا مسرح رنز الملكي: **Wren's Thcatre Royal** في حي دروري لين، وأن نتمثل لأعيننا صورة تلك الممثلة التي خلق لها، لا لممثلة أخرى، الكاتب أوتواي **Otway** أعظم أدواره النسائية وبالأخرى شخصية مسز باري **Mrs Barry** التي لا نظير لها. فأساس الحكم الصادق على قيمة المسرحية. يجب، لهذا السبب. ألا يقوم على معرفة سديدة بتاريخ المسرحية فحسب. بل بتاريخ المسرح أيضاً. وليس الناقد بحاجة إلى أن يكون عالماً، لكنه يجب أن يكون قادراً على الانتفاع بكل ما استطاع العالم أر يكتشف عنه النقاب من أمور المسرح في الأزمان الغابرة بل يجب على الناقد أن يتحقق أكثر من ذلك، إذ لا بد له من القدرة على أن يزن بطريقة صحيحة الأثر الذي يشكونه جمهور النظارة لنفسه عن أي كاتب مسرحي فردي طالما أن المسرحية تتميز من سائر الفنون بأنها صورة من صور الفن نعرضها ممثلة أمام جمهور من النظارة أحتشد لمشاهدتها في مكان واحد. وهذا الكاتب المسرحي،

إذا كتب له أن يكون كاتباً ناجحاً يجب ألا ينسى أبداً ذلك الجمهور الذي تمثل مسرحياته أمامه. إن شاعراً مثل بليك **blake** يستطيع وهو بمنأى عن الجمهور أن ينتج رقائقه الشعرية الحماسية التي تشبه رقائق الأنبياء دون أن يفكر في جمهوره، بل هو أقدر على أن يكتب لقرائه الذين لم يولدوا بعد منه على الكتابة لقراء العصر الذي يعيش فيه.أما الكاتب المسرحي فلا بد أن يتمثل دائماً ذلك الجمهور الذي سيعرض أمامه إنتاجه المسرحي، وتوقف عمل الكاتب المسرحي على جمهوره على هذا النحو يؤدي بالضرورة إلى اختلاط قوي متعارضة، فالإرادة الوقتية والمحلية تختلط في عمله بالإرادة الثابتة الأبدية. وهملت يقدم نصيحته للمثلين، ثم يعنف على صغارهم في الوقت نفسه وهو يقول لهم إنه يقاسي نزالاً روحياً يشف عما وراءه من وشائج القربة التي تصله بأبطال المآسي في العصور الماضية وفي المستقل وفي وسعنا أن نضع اعتماد الكاتب على المسرح، وعلى الممثلين، وعلى الجمهور بين أشد الصعوبات التي تواجهنا ونحن نقوم بأي محاولة لتحليل تلك السجايا التي يشترك فيها جميع الكتاب المسرحيين للعظام في العالم كله.

والمسرح مسئول كذلك، إلا حد ما عن صعوبة كبيرة أخرى فصلاً عما تقدم– هي هذا الخط القاطع الفاصل بين المسرحيات الكلاسية والمسرحيات الرومنسية ونحن قسمين أساسين للجهود التي بذلها كتاب المآسي، والتي تناولها الأستاذ فوجان **Proffessor Voughan** في كتابه الرائع: نماذج من المسرحية المحزنة **Types of Tragic Drama**. ولا جرم أن مسرحيات اليونان القديمة، وما تفرع عنها من مسرحيات رأسين وفولتير وألفييري، قصور في نظرنا سمات غريبة عن خصائص المآسي في عصر إليزابيث، والمآسي الأسبانية والألمانية. ولا بد أننا نلاحظ أنه ليس ثمة، أحياناً أي وجه للشبه بين شكسبير وسوفوكلس، إذ تختلفوسائل ذينك الشاعرين الفنية والتعبيرية اختلافاً غريباً، بل تصور كل منهما لروح المأساة نفسه ليختلف اختلافاً كلياً عند كل منهما حتى لا يبدو لنا أن أي شيء تقريباً يجمع بينهما أكثر من أن كلا منهما يكتب في أسلوب حواري أعمالاً بقصد تمثيلها أمام جمهور:

وهذه الصعوبات ذات أهمية القصوى سوف نتناولها فيما بعد، في تفصيل أوسع.

على أنه ليس ثمة فحسب ذلك الخط الفاصل الذي يميز بين المسرحية المثالية في اليونان وفي فرنسا وفي إيطاليا، وبين المسرحية في إنجلترا وفي أسبانيا وفي ألمانيا: بل ثمة أيضاً اختلاف يسترعى الأنظار في طرز كل من المأساة والملهاة، داخل حدود الإنتاج المسرحي عند كل أمة من الأمم بمفردها. ولا بأس من أن نضرب لذلك مثالاً بانجلترا. فلنا أن نتساءل عما إذا كان ثمة حقاً أي شيء تتشابه فيه مسرحية **Arden of Feversham** أو مسرحية مور **Moore** المسماة **Gamester**، وملاهي بومونت **Beaumont** وفلتشر **Fletcher** المفجعة؟ وكيف يمكن أن تساهم مسرحيات شكسبير بأي نصيب في روح مسرحية دريدن: فتح غرناطة **Conquest of Granada** وأي علاقة بيم مسرحية ستيل **Conscious lovers** وحلم منتصف ليلة صيف؟ أو بين مسرحية جونسون **Volpone** ومسرحية كرنجريف **Way of the World**؟ لقد يبدو أن الطريقة الوحيدة لتناول هذه الطرز هو أن ننظر فيها: إما من وجهة نظر تاريخية، وإما باعتبار أن كلا منها نوع مستقل عن الآخر استقلالا واضحاَ. فهذه الصعوبة في إدراك السمات التي نشترك فيها طول المسرحيات المختلفة، هي التي أدت إلى عمل "تقويمات تاريخية". كثيرة للمسرحيات الإنجليزية، وإلى المؤلفات الإخصائية العديدة على الأقسام المتفرقة لكل من المأساة والملهاة.

وليس يخفي أن ثمة صعوبات أخرى في دراسة أي طراز من طرز الفن كهذا الطراز، إلا أنها صعوبات يمكن التغلب عليها. على أننا لن نستطيع أن نمضي بعيداً إذا لم نضع نصب أعيننا دائماً هذه المشكلات الرئيسية على الأقل، التي تعترض سبيلنا.. بل يجب علينا ألا نغض الطرف عن شيء منها، فنحن لا نحصل على الثمرة التي ننشدها بالتغاضي عن الصعاب التي تعترض سبيلنا، ولكن بتقدير ما لها من أهمية تقديراً كاملاً، ثم بالنفاذ إلى ما وراءها. إننا إذا غضضنا الطرف عن تمثل حضور هذا الجمهور من النظارة في مسارح اليونان القديمة، وفي مسارح إنجلترا

في عصر إليزابيث، أو عصر عودة الملكية، فلم نستطيع بحال أن ندرك الروابط التي تربطط مأساة سوفوكلس: أوديبوس تيرانوس، ومأساة هملت لشكسبير ومأساة أورانزيب **Aureng-zebe** لدريدن؛ بل نحن نستطيع ذلك إذا قدرنا الخصائص الأساسية المختلفة للجماهير الثلاثة التي كانت تشاهد هذه المآسي، وما يستتبع ذلك من اطراحنا للعناصر الوقتية والمحلية الخالصة التي كانت تقتضيها الحال في مسرحيات كل من تلك الجماهير الثلاثة المتفرقة.

المسرح والمسرحية:

لا نحسب أن بين المشكلات التي تواجه ناقد المسرحيات ما يفوق تلك المشكلة التي تدور حول العلاقة بين مسرحية من هذا القبيل وبين المسرح ولقد اتفقنا على أن المسرحية تتميز من الصور الأخرى من صور الأعمال الأدبية من حيث أنها مكتوبة بقصد تمثيلها في مسرح، وهذا يستتبع منطقياً إن الأثر الكامل لمثل هذه التمثيلية لا يمكن أن ينشأ إلا بإبرازها إبرازاً مسرحيا. وبالنسبة إلى ما نسلم به من أن مئات الآلاف من المسرحيات قد كتب، وأنه، حتى في مدينة ضخمة كمدينة لندن، لا يمكن إخراج إلا مئات قليلة مما كتب من ذهه الآلاف من المسرحيات في مدة سنة واحدة، كان مما لا بد منه أن تكون بأيدينا أصول مطبوعة لتلك الروايات، ووإن كان تمثيل أي رواية فوق خشبة المسرح هو الوسيلة الوحيدة للبلوغ بها إذلى ذروتها. وأحسب أن كثيراً من هذه الحقائق يمكن التسليم به بلا جدال، إلا أن الكثير من الجدل والشك يدور حول ما نشأ من نقاط تداخل بعضها في بعض فذ ذلك الموضوع. ولا بأس هنا من أن نبدأ بما قرره شليجل **Schlegel** في هذه القضية، قال:

"لا خفاء في أن صورة الشعر المسرحي، وبالأخرى، تمثيل موضوع بالحوار، دون أن نستعين بالقصص، لا بد له من مسرح يكون متمما له ولا غناء له عنه.. فالتمثيل المرئي أمر جوهري للصورة المسرحية.. [من أجل هذا] وجب النظر في

العمل المسرحي من وجهتين هما: مدى ما هو عمل من أعمال الشعر، ومدى ما هو عمل من أعمال المسرح"[1].

ولا غرو أن الصعوبات الأساسية قد تجمعت من هذه النقطة. وأننا ينبغي أن نولي ذلك نظرة شاملة قبل أن نتركه إلى شيء غيره. ومعلوم، بادئ ذي بدء، أن ثمة مسرحيات ضعيفة من الناحية الشعرية، في حين أنها قوية من الناحية المسرحية. ومسرحية مثل **Charley's** لا يمكن أن تعد آية من آيات الأدب، إلا أنها درة رائعة من درر المسرح في نوعها وقد تفتقر إحدى ميلودرامات الشطر الأول من القرن التاسع عشر، افتقاراً كلياً إلى جميع سمات العظمة في الأسلوب، بل إلى رسم الشخصيات رسماً سديداً، لكنها حينما عرضت العرض الأول، وحتى حينما يعاد عرضها الآن: فقد تظهر فيها تلك الخلال المسرحية التي عرفها شليجل.

لا خلاف في صعوبة الوصول إلى جواب مناسب لهذه المشكلة غير أننا نستطيع أن ندلي بالجواب التالي كخطة صالحة لتناول هذا الموضوع فطالما أن تالمسرحية مسرحية" لأن المقصود منها إظهارها على المسرح فلا خفاء قي أن الناحية المسرحية البحتة هي الناحية التي لها الحق الأول في استدعاء أنظارنا؛ ولا شك في أن كون هملت وعطيل روايتين ناجحتين من الناحية المسرحية هو الذي جعلهما قبل أي شيء أخر مسرحيتين جيدتين؛ وبمعنى آخر إن ما نجده في تطور موضوعهما، وفي تصوير شخصياتهما من تلك المهارة المحققة هو الذي يحعلهما صالحتين صلاحية عجيبة للتمثيل المسرحي. والحق أن هاتين الروايتين مهما مثلتا تمثيلاص رديئاً، فلسوف يجتذبان أرباب المسارح إلى حد ما إلى تمثيلهما بمسارحهم، وليس ذلك بالضرورة لجمال حوارهما، لأن هذا ربما قضى عليه الممثلون الردئيون قضاء مبرماً، ولكن بسبب بنائهما المسرحي نفسه وبسبب علاج

---

(1) **A Ccurse of Dramatic Art & Litereture** ترجمة جون بلاك (١٨٤٠) ص٢٤– ٣١.

الموضوع في ذاته. ويف عرض لملهاة من الملاهي الفنية الارتجالية (Commedia dell'art) [(١)]، نلاحظ أن القطمة الحقيقية التي يقومون بتمثيلها فوق المسرح لا بد أنها كانت قطعة بالغة السخف في مبدأ الأمر وذلك إذا حكمنا عليها بما لا يزال موجوداً من نصها الحالي، إلا أن الذين عاصروا هذا اللون من المسرحيات يبدون متففقين على أن عروض بعض الفرق التي كانت تقوم بتمثيلها كانت تصل إلى الذروة من المهارة الفنية. وهذه الإشارة إلى الملهاة الفنية المرتجلة تذكرنا بشيء آخر. فلم تكن الفرق الإيجالية الصرفة التي تمثل هذا اللون في القرن السادس عشر تعرف لها مؤلفين، لأن الحوار كله أو جلخ كان حواراً مرتجلاً، وياتي به الممثلون عفو الخاطر.. وعلى هذا نكون أمام مسرح لم يظهر فيه كاتب مسرحي مسرح لا يجد فيه النقد المسرحي مادة يمارس عليها مهاراته الفنية. على أن استمرار هذه الملهاة الفنية الارتجالية سنوات ويلة واستمرارها كأشد ألوان المسرحيات شيوعاً في إيطاليا من حيث المهارة في العرض المسرحي، قد يقوم دليلاً على أن العرض المسرحي هو، مهما سقنا من أقوال من الأهمية الكبرى بمكان عظيم.

على أننا نجد ما يرد به على هذا. فبينما نرى عدداً من المسرحيات التي كانت رائجة السوق في زمانها قد تلاشت، ولن تقوم لها قائمة، وأن الملاهي الفنية المرتجلة إن هي الآن إلا ظلال وأحلام، بينما نرى ذلك.. نجد أن ثمر روايات مثل أوديب الملك، وهاملت، وعطيل، لا تزال لها منزلتها كروائع باقية على وجه الزمان تلهم العاملين بالمسرح وتحفزهم إلى إخراجات جديدة لها، بسبب قوتهما في هذه النواحي. وفي أيامنا هذه نجد أن برنردشو له هذه الموهبة نفسها في إرسال حواره البديهي المرتبط في جوهره بالدور الذي يؤديه الممثل.. وهؤلاء أساتذة في هذا الفن، وبالموازنة بينهم وبين غيرهم يمكننا إدراك نواحي الضعف في كثير من الكتاب المسرحيين.

---

(١) الكوميديا الفنية أو الكوميديا الارتجالية اختراع إيطالي نشأ في القرن السادس عشر وكان يقوم على ارتجال الممثيلن للحوار الذي لم يكن مكتوباً في معظم الأحوال– كما كان كل اعتماده على المناظر الخلابة (د).

مشكلة المغزى الأخلاقي:

على اننا حتى لو انتهينا إلى شيء من الاتفاق على هذه الأمور، والخلال التي جرى عليها الناس في حياتهم العامة والخاصة، والتي نستطيع على ضوئها أن نتعلم ما هو نافع لنا، وما يجب أن نجتنبه[١]. وقد ذهب السير فيليب سدني إلا أننا "نرى في الملهاة الرذائل الدنيئة عارية أمامنا، وفي المأساة نرى الشرور الغليظة" التي تكشف لنا عن التباس حال هذه الدنيا، وعلى أي أسس واهية بنيت هذه العروش الذهبية[٢]"... وهذا بيبيركورني، الذي يصرح بأن "هدف المسرحية هو بصراحة تقديم المتعة للمتفرجين" ثم يعود فيقرر أن ثمة لوناً ما من ألوان المغزى الأدبي تشتمل عليه تلك المتعة التي تقدمها للجمهور على هذا النحو. أما المثل الأعلى للمسرح عند جولدوتي فهو أن يكون مدرسة للتهذيب"[٣]، بينما يأخذ لسنج دون مناقشة، بالرأي السائد الذي يقول:

"إن الملهاة تهذب النفوس عن طريق الضحك، وليس عن طريق السخرية؛ وليست تلك الرذائل بالذات هي التي تثير الضحك، بل ليس هؤلاء الأشخاص الذين تعرض لنا في ذواتهم تلك الرذائل المضحكة؛ وأهميتها الحقيقية العامة تنحصر في الضحك نفسه، وفي تمرين قدرتنا على التذاذ الأشياء المضحكة، والتلذذ بها في الحال وبسرعة في أي حالة من حالاتنا النفسية ويف أي صورة من صورها، ويف أي صورة من صورها، وفي أي خليط كائناً ما كان من الشر والخير. ومهما تعقدت الأمور وخربت الأخطار"[٤].

---

(١) Excerpta de Comoedia.

(٢) An Apologie for poetrie ص٤٥.

(٣) Discoure, de L'utiltte et des parties du potme dramatique (1660).

(٤) Memoires ١٧٨٧.

صياغة المسرحية:

إذا حاولنا أن نضع أسساً مضمونة لكي نقدر بها تقديراً دقيقاً روائع مسرحيات معينة، فليس يخفى ألا بد من إمعان النظر فيما قد نطلق عليه اسم "صياغة، المسرحية... (وبالأحرى طريقة كتابتها من وجهة النظر الفنية) وهي الصياغة التي تشتمل على جميع الوسائل المباحة للكاتب نفسه على تكوين الانسجام التام فيما بينهم بوصفهم مجموعة. وعلى هذا فحينما يشرع الكاتب المسرحي في عمله، فلا مناص له من أن يحدد، بادئ الرأي الأمور الثلاثة الآتية:

١- الموضوع الذي سوف يتناوله. ٢- الشخصيات التي سوف يعرض بواسطتها هذا الموضوع. ٣- الوسيط (وبالأحرى الحوار الحقيقي) الذي تعبر به هذه الشخصيات في عرضها ذاك الموضوع.

وهذا الترتيب يتفق والترتيب الذي بينه أرسطو في كتابه "الشعر" فهو يرى أن العناصر اللازمة لعمل المسرحية تتألف من: ١- الخرافة. ٢- الشخصيات (الأخلاق). ٣- الكلام المنطوق (أي الحوار أو المقولة). ٤- الفكرة. ٥- المنظر. ٦- الموسيقى[1]. وهو يقول بطريقة جازمة إن:

"أهم هذه الأجزاء جميعاً هو ربط الحوادث **incidents**.. لأن المأساة ليست محاكاة للناس، بل هي محاكاة لأحداث تجري في الحياة- أو قل محاكاة للحياة.والحياة تتضمن الأحداث؛ وغايتها أحداث من نوع معين، لا كيف معين. وأخلاق الناس هي التي تعين كيفهم. إلا أن أفعالهم هي التي تجعلهم سعداء أو غير سعداء. ولهذا كانت المأساة لا تحاكي الأحداث بغرض محاكاة الأخلاق، لكنها بمحاكاة الأحداث تكون بالطبع قد تضمنت محاكاة الأخلاق. من أجل هذا كانت

([1]) ترجمها الأستاذ الدكتور عبد الرحمن بدوي في (فن الشعر من ٢٠) كما يلي: الخرافة و(الأخلاق) والمقولة والفكر والنظر المسرحي والنشيد. والشخصيات والأخلاق بمعنى في المسرحية والموسيقى تجمع بين الموسيقى والأناشيد (الكورس) (د).

الأحداث (أو قل الأفعال) والموضوع هما غاية المأساة، والغاية ذات أهمية قصوى، وإذا نحن لذنا بأذيال المنطق، وجدنا أن هذا الرأي يحتوي الحقيقة المطلقة. فطالما أن المسرحية هي فن رواية القصة عن طريق الحوار فلا يمكن أن يمكن أن توجد مسرحية دون أن تحتوي موضوعًا ما مهما يكن موضوعًا ضئيلًا. حتى في الروايات التي لا تكاد نرى فيها حركة: مثل رواية **Les Aveugles** (العميان) للكاتب مترلنك، ترانا نجد فيها موضعًا… قصة قد تكون سخيفة، إلا أنها مع ذاك تكون المنبع، أو الأساس الذي يحدد لنا الشخصيات– على أننا نواجه هنا فجأة، صعوبة في تقدير المسرحية. فقد يكون الموضوع هو الدافع الأصلي الذي يتحكم بطبيعته في جميع الأجزاء المتشابكة التي تتألف منها المسرحية، بينما هو قليل القيمة في ذاته. لقد كان شعراء المآسي اليونانيون يستخدمون في كناية مآسهم مجرد قصص خرافية مبتذلة. وكان شيكسبير يستخلص قصص مسرحياته بيده الصناع البارعة من أسفار متناثرة من القصص الإيطالي، أو من المسرحيات التي سبقه أسلافه إلى كتابتها. وبتحليل موضوعات هؤلاء الكتاب الكبار سرعان ما يتكشف لنا أنها لم تكن إلا مجرد هيكل– أو إطار نسجوا عليه هذا البرد العبقري الذي هو من ابتكارهم المحض. إن أعظم ما يثير الاهتمام في هملت آت من ناحية شخصية بطلها هملت وخلقه وأقواله. والذي يجعل ملهاة حلم منتصف ليلة ملهاة لا تنسى هو جوها، والشذى اللطيف الذي يعبق به شعرها المتفتح كأزهار الربيع، وعالمها العبقري وجميع ما يفيض به من سحر. والصعوبة هنا هي بالطبع إحدى الصعوبات التي ينفرد بها فن المسرحية نفسه، ولهذا يجب أن ننتهي بسرعة إلى قرار ما في شأنه، قبل أن يدور في خلدنا الوصول إلى أسس متينة لتقديراتنا في عالم النقد. فالمسرحية هي شيء مكتوب للمسرح؛ والمسرح مكان يقصده الناس ليشاهدوا وليسمعوا، وعليه، فالحركة الجسمانية لهذا السبب شيء لا غنى عنه على الإطلاق فرق المسرح، والذي يمعن النظر في تلك المسرحيات التي يأخذ فيها كتابها بمبدأ الحركة الجسمانية في أشد صورها صرحة يجد أنها قمينة بأن تكون

أحب الروايات إلى قلوب الشعب. وموضوع الجاذبية في الميلودرامة والمهازل هو بالضبط أنها تستعمل الأمور المادية الصرفة استعمالًا حرًا وفي غير حياء ولعلنا نلاحظ أن المبالغة في استعمال (مناظر القتال ودق الطبول) أو على "المزاح الثقيل المليء بالتهريج: يصرف انتباهنا عما هو اسمى من النواحي الرفيعة الأخرى في الرواية. ومع ذاك فإننا نلاحظ أيضاً أن بعض كبار الكتاب المسرحيين، أولئك الذين خلقوا لينقطعوا لهذه المهنة، كانوا يميلون دائماً إلى انحناء رؤوسهم لمشيئة المسرح في هذه الناحية. ولقد ذهب بعضهم إلى أن الأساس الذي تقوم عليه مسرحيات شكسبير هو الميلودرامة، وهذا رأي لا غبار عليه[١]، كما أنه لا غبار على رأي القائلين بأن ملاهي شيكسبير لا ينقصها عنصر المهزلة– فهذا رأس الحمار الذي يبدو فيه بعلم **Bottom**؛ وفولستاف الذي كان يتخلع في سبت الغسيل؛ وما لفوليو الذي كان يربط جوربيه (بالمقلوب)، فهذه الأحداث كلها تعتمد على المهزلة في مادة إضحاكها... وهذا نفسه ينطبق على مسرحيات شو، ففي كل رواية من رواياته تقريبًا يوجد ما ينهض دليلًا على أنه يتعمد استعمال الحيل التي يقصد بها أن تغازل العيون لا العقول. فالأمور الهزلية هنا أيضًا، وبالأحرى الأمور

---

(١) هذه مبالغة عجيبة من المؤلف وتجاهل تام للفرق بين المأساة والميلودرامة. والفرق بينهما الذي يجمع عليه النقاد المسرحيون هو أن الأحزان والعجيبة في المأساة تنبع من الأعماق، بينما تنبع من السطح في الميلو درامة التي يعتمد مؤلفها إلى إثارة الألم في نفوس قرائه بوسائل مسطحة زائفة كقتل أو إظهار وجيعة أبطاله فوق المسرح استدراراً لعطف المتفرجين واستفزازاً لمشاعر الرحمة والرثاء في قلوبهم.. بينما حوادث القتل في المأساة لا يشير إلى الحزن في نفس القارئ أو المتفرج ما أثارته الحوادث السابقة أو ما أثاره موضوع المأساة نفسه قبل وقوع حادث القتل الأخير.. فالموضوع في المأساة هو الذي يهتم الأشجان وبسلتير الفجيعة.. بينما تبتسهما في الميلودرامة أحداث دامية سطحية مدسوساً دسا في الرواية ومقحمة على مقدمتها لإقحاماً.. هذا إلى أن موضوع المأساة لا بد أن يتسم بالشمول والروح الإنساني العالمي.. بينما موضوع الميلودرامة يكون موسوعاً محلياً وموقوتاً بزمن بعينه.

وهناك فروق كثيرة أخرى لا تدري كيف غنى أستاذنا المؤلف العظيم نظره عنها وهو يرسل هذا الحكم. (د).

المادية، تتضافر هي والأمور الكوميدية الحفة، أي الأمور الداخلية أو الروحية. وقصارى القول، إن كاتب المسرحية الفذ هو هذا الكاتب الذي لا يرى بأسًا في الأخذ بما جرت عليه الأحوال في المسرح، مدركًا أن المسرح يتطلب كضرورة من ضروراته الأولية حكاية م الحكايات بكل ما تشتمل عليه الحكاية من مقومات، ثم يشرع من هذه الحكاية في خلق طابع أخصب من طابعها وأعمق وأبعد أثرًا، أو طابع أكثر صرامة وحدة من الطابع الذي كان مجرد موضوع الحكاية مستطيعًا أن يتركه في النظارة. وهذا بحث لا مندوحة من الرجوع إليه مرة أخرى. أما الآن فيجب أن نلتزم ما كنا بسبيله من الكلام عن الصياغة المجردة.. أي هذا الوجه من أوجه كتابة المسرحية الذي بدانا بالنظر فيه، في أول هذا الفصل.

فهذه الحكاية... الضرورة القصوى للمسرحية، لا بد أن يعبر عنها بالطبع بواسطة شخصيات تستمد خطورتها بمقدار كبير من تبعيتها للموضوع الأصلي.. أي الحكاية نفسها؛ ولهذا كان واجبًا علينا، ونحن ننقد أي مسرحية، ألا نعد شخصياتها ذوات منفصلة، ولكن أجزاء من كل أكبر. ولقد كان النقاد الرومنسيون يخطئون لهذا السبب، حين كانوا ينتزعون من مسرحيات شكسبير أشخاصًا فرديين ثم ينظرون إليهم نظرتهم إلى كائنات حية مستقلة عن الوسط الذي تعيش فيه. وقد يمكن أن تسفر مثل هذه الأبحاث عن كثير من القيمة، إلا أنها أبحاث ليست من النقد المسرحي في شيء، هذا النقد الذي يهتم دائمًا بالرواية في مجموعها، بوصفها أساسًا للأداء في مسرح. فالشخصيات إذن تابعة للموضوع، بمعنى أن الكاتب المسرحي يحاول، عن طريق هذه الشخصيات، أن يوضح موضوعًا معينًا، وأن يشرحه، وأن يلقي عليه النور. وإذا كان موضوع المسرحية موضوعًا تاريخيًا أمكننا أن نرى طرائق الكاتب المسرحي في أوضح ما تكون الرؤية. فهذا شيكسبير يقرأ في سجلات هولنشد **Holinshed** الوقائع الخاصة بحكم هنري الرابع، فإذا هو يأخذ هذه الوقائع كما هي (أي الوقائع التي تتكون منها الحكاية على هذا النحو) وإذا هو يشرع في شرحها وتحويلها إلى وقائع مسرحية بواسطة الأفكار

والأقوال التي يعطيها لشخصياته بعد أن ينتفي من تلك الوقائع والشخصيات ما يتفق وما رسم في مسرحيته. وهو الذي يتكهن بصلاحية الموضوع إذا عولج من الناحية المسرحية، لما يرى فيه من فرصة صلاحية ومصادفاته، ومفاجئاته غير المتوقعة، تلك المفاجئات التي رأينا ضرورتها للأداء المسرحي؛ ثم هو يضيف إلى الحقائق التي يقدمها له النص حقائق أخرى يهدف منها إلى نفس الهدف المنشود، مصورًا لنا ذلك التباين غير المنتظر بين الحان والبلاط، وبين فولستاي وهتسبر (Hotspur): وعند ذلك يلقي الأضواء على الموضوع كله بالشخصية التي يضيفها على كل من أشخاص روايته. ولما تناول المستر درنك ووتر حكاية ماري ملكة سكتلنده Mary Queen of Scotland بدأ بعرض الأمور غير المتوقعة وهو يوضح لنا أوجه التباين بين الجديد والقديم، ثم يتدرج من ذلك إلى شرح الحقائق بتحليل طبيعة الملكة المزدوجة. وحكاية روبرت بروفنج وإليزابيث باريت التي وقع عليها اختيار مستر بسيير Bcsier تشبه اختيار حكاية الملكة ماري في ذلك كله.. فهو في تناوله لتلك الحكاية يعرض علينا أول ما يعرض تلك الأمور غير المتوقعة، كما رأينا من قبل، فإذا انتهى من ذلك شرع يفسر الحقائق المعروفة بتوضيح شخصية الوالد. ومما لا يصعب إدراكه أن الغرض التوضيحي، وبالأحرى، التفسيري الذي نلمسه في مسرحية برنردشو: سانت جوان St Joan هو من هذا القبيل.

وحينما يبتكر المؤلف حكايته، أو يأخذ حكاية ابتكرها مؤلف آخر فهو لا يرى مفرًا من استعمال هذه الطريقة نفسها. وقصة مغربي من البندقية في تشنثيو Moor of Venice in Cinthio قصة جيدة، إلا أن راويها هو شخص إيطالي رواها بلسانه الدارج، وهو لم يكسبها ذلك التأثير الخاص الذي تخلع عليه اسم "التأثير المسرحي الدرامي" حتى لو وقعنا عليه خارج المسرح. وها هو ذا شيكسبير يتلقف هذا الموضوع فيشرع في اختيار أمثال تلك الوقائع التي تخدم غرضه، مضيفًا إليها وقائع أخرى، ثم إذا هو يحاول تفسير الموضوع كله بتصوير شخصيات عطيل ودزدمونة وياجو، وذلك بطريقته الخاصة، والظاهر أن هذه الوسيلة من وسائل

التأليف المسرحي لا تفتقر إلى المبالغة في تأكيد صلاحيتها هنا. إلا أننا كثيرًا ما نجد، ونحن نقوم بهذا الذي نسميه النقد المسرحي، كتابًا يغفلون ذلك الجانب الخاص من جوانب هذه العملية البنائية في تكوين المسرحية. وفضلًا عن ذلك، فنحن نكتشف هنا فرقًا طفيفًا معينًا بين القصة العادية وبين العرض المسرحي، فقد تكون القصة الطويلة، أو الرواية القصصية "ذات صيغة مسرحية" بطبيعتها، إلا أنه ليس ثمة ضرورة حقيقية لأن تكون كذلك. والقصاص ليس مفروضًا عليه، أن نطالبه ونلح عليه في الطلب على الدوام بأن يفاجئنا بكل جديد، ويصدمنا بما لا نتوقع. إن له أن يمضي بنا على هون، ودون أن يثير فينا الانفعالات، خلال سلسلة من الحوادث، وبدون أن يفجر فيما كوامن الفزع في أي فصل من الفصول، بل دون أن يعرض علينا أي شيء من هذه الأشياء التي تصدمنا بصدمة المفاجأة، لما نرى فيها من الغرابة، فواضح إذن أن النقد الذي نوجهه إلى القصة الطويلة يجب أن يستند إلى مبادئ بعيدة كل البعد من المبادئ التي استقر الرأي على أنها الطرائق الصحيحة للنقد المسرحي.

وهذا ينتهي بنا إلى التفكير في أمر آخر، فكاتب القصة، كما مر بنا، يرسم خطوط قصته في المدى الذي يريده، وعمله الحقيقي قد يشمل آلاف الصفحات، وهو يستطيع أن يعرض في حدود هذه الصورة الكبيرة ودون أن يخشى إفساد نواحي التناسب بين أجزائها، سلسلة بأكملها من الصور المتباعدة، إما في شكل أوصاف، وإما في صورة حوادث على هامش الموضوع. أما لكاتب المسرحي فلا يملك مثل هذه الحرية. فهو يضع نصب عينيه أن مسرحيته يجب ألا تستغرق أكثر من ثلاث ساعات. وأن تعدد الشخصيات لن يشيع الاضطراب في لوحته الصغيرة فحسب، بل ربما أضرت بإمكان صلاحية روايته للتمثيل المسرحي، وأن جميع الحوادث التي تأتي على هامش الموضوع محرمة على الكاتب المسرحي الذي لا يملك من الزمن إلا ما يتسع لمعالجة الموضوع الأصلي معالجة كاملة.

وذلك بعكس كاتب القصة الذي يستطيع أن يمط في قصته، وأن يزيد فيها ما

يشاء، في حين ترى الكاتب المسرحي مضطرًا دائمًا، وبالضرورة، إلا الإيجاز والتركيز.

ثم إن هذا ليس صحيحًا فقط من حيث عدد الشخصيات ومن حيث اختيار المواقف (الأوضاع)، بل هو ينطبق كذلك على معالجة أمثال هذه الشخصيات التي تقرر نهائيًا أمر ليس منه بد ولا عنه معدى لتفسير الموضوع تفسيرًا دقيقًا، ومما لا خفاء فيه أن القصاص في وسعه أن يزخرف ما شاء فيما يقدم لقصته من مقدمات وحوادث تمهيدية، وفي المواقف التي يعالجها بخاصة؛ فهو إذا كان يصور لنا رجلًا في الثلاثين من عمره مثلًا، وهو يجتاز فترة حرجة في حياته، فلا بأس عليه ولا حرج من أن ينفق خمسين صفحة مثلًا في التحدث إلينا عن ميلاد هذا الرجل، وعن تعليمه، ومعتقداته القديمة، وأهدافه في الحياة، ومغامراته في عالم الحب، وفي عالم العمل؛ وعن مطامحه، وعن مرات إخفاقه... وقد يحدثنا عن الكتب التي قرأها، أو عن الأشخاص الذين اتصل بهم في المناسبات المختلفة من حياته، ثم هو لا يرى بأسًا ولا حرجًا مرة اخرى في أن يقص علينا في تفصيل رقيق وإسهاب، كما صنع مستر جيمس جويس في قصته "أوليس" أتفه التوافه التي وقعت لهذا الرجل، وفي فترة محددة تحديدًا مقصودًا من حياته. وذلك أن كاتب القصة لا يرى شيئًا مهما كان ضئيلًا لا يستحق أن يكتب عنه؛ لأنه غير مرتبط بقيود أو اصطلاحات خارجية تحد من عمله كهذه القيود التي يفرضها المسرح على كاتب المسرحية. هذا الكاتب المغلول اليد في تقديم شخصياته. إنه مضطر ألا يرينا أشخاصه إلا لبضع دقائق فحسب من يحاتهم، ومضطر ألا يعيد على أسماعنا ما سبق أن أسمعنا إياه، إلا أن يلح إليه تلميحات نادرة، وفي منتهى الغموض. إن من البديهيات المعلومة في النقد المسرحي أن العرض الناجح هو أصعب ما يمكن أن يقوم به الكاتب المسرحي من عمله كله، والسبب في ذلك بالضبط هو ما يجب أن يزود به الجمهور في أثناء هذا العرض من معلومات يقدمها إليه المؤلف بطريقة ملؤها الذوق الفني السليم، وهذا فيما يتصل بشخصيات الرواية، مما لا غناء عنه

لفهم الموضوع. والجمهور لا يمل من شيء كما يمل من أن تقدم إليه هذه المعلومات بطريق التصريح لا التلميح، لأن هذه المعلومات تشعر المتفرجين دون وعي منهم بأن هنا قد حدث شرود من عالم الدرامة، الذي هو الأداء المسرحي، إلى عالم القصص العادي. وقد عبر بييركورنيي عن الهدف الحقيقي تعبيرًا بالغ الجلاء، قال:

"أحب أن يشتمل الفصل الأول على الأساس الذي تقوم عليه جميع حوادث الرواية بحيث لا يسمح بذكر أي شيء آخر خلافًا لذلك. وفي كثير من الأحيان لا يقدم لنا هذا الفصل الأول كل المعلومات الضرورية التي تساعدنا على فهم الموضوع بحذافيرهن ثم إن جميع شخصيات الرواية لا تظهر فيه، ولكن يكفي أن يذكروا فيه، أو أن توجه الشخصيات الموجودة على المسرح للبحث عنهم... إن الممثل يجب أن يزود المستمع بالمعلومات... وذلك عن طريق الانفعال الذي يثيره فيه، وليس بمجرد سرد القصص على أذنيه".

فالعمل الشاق المطلوب من المؤلف أن يقوم به هو أن يزود هذه الطبقة المتنورة من جمهور النظارة بالمعلومات، وهو متجه في معظم الأحيان إلى عواطفهم اتجاهًا مباشرًا.

إن العرض الفقير، كهذا الذي نراه في مسرحية العاصفة، يبعث الملل في النفس لسبب بسيط، هو شروده عن الطرق الفنية أو الطرق الصحيحة التي تلائم الصورة المسرحية. فالمعلومات في العرض الجيد تصل إلى الجمهور عن طريق التلميح والإلماع، ومن ثمة يكون وصولها إليه من داخل الموضوع نفسه. ولنرجع إلى الفصل الأول من هملت لكي نوضح ما نقول. فهذا التحدي المفاجئ الذي قام به الحارس برناردو، وهذا الحديث المهلهل الذي تلا ذلك، ثم لا تكون إلا سطور قليلة حتى نعلم في غير مشقة أن الذي أمامنا أبراج قصر ملكي، وأننا في منتصف الليل، وأن البرد يهرأ الأجسام، وأن القائمين بالحراسة يتغشاهم شيء من الغم؛ ولا

يكاد الذي سمعناه يتجاوز الأسطر العشرة منذ افتتاح الرواية، حينما يدخل هوريشيو ومارسيللوس. فإذا هما يقدمان إلينا جزءًا ماديًا آخر من الموضوع، وفي "الوقت الذي تنتهي فيه مواقف التحدي، يكون المتفرجون قد عرفوا أن هذا القصر الملكي في دنمركة، وأن الغم الذي يتغشى هؤلاء الحراس يرجع إلى هذه الإطافات التي يقوم بها أحد الأشباح حول القصر... وهكذا يستولى المؤلف على مشاعرنا فلا يسمح بأن يزايلنا اهتمامنا لحظة واحدة، لأن الشبح لا يلبث أن يظهر حالًا، وفي أثناء الربكة التي تلي ذلك نعلم بطريقة طبيعية مسرحية أيضًا، أن هوريشيو هو رئيس هؤلاء الحراس، وأنه طالب علم، وأنه هو نفسه، وهو الشخص الذي يتشكك في تلك القصة التي مدارها ذاك الشبح، يتبين في ذلك الطيف الخارق للطبيعة، المائل أمامه، سيماه ملك جليل، حديث الوفاة. حقيقة إننا نلاحظ أن تألق العرض يغشاه هنا بعض الملال بسبب طول ذاك الحديث الذي يلقيه هوريشيو حول تلك الأحداث التاريخية. إلا أننا، بعد أن داخلتنا تلك الإثارة على هذا النحو، وبالأحرى، بعد أن أصابتنا تلك السلسلة المسرحية من الصدمات، نرانا على استعداد، لمدة لحظة، لأن نستمع إلى قصته الأكثر هدوءًا، والأقل انفعالًا. فلو أن موضوع هملت كان يقصه علينا كاتب قصة، لكان في وسعه أن يزيد من معلوماتنا، لا عن الحوادث فحسب، بل عن الأشخاص التي تتضمنها هذه الحوادث أيضًا. أما شيكسبير، الشاعر المسرحي، فلا مندوحة له من أن يقتصر على هذه التفصيلات القليلة التي لا غنى عنها على الإطلاق.

وعلى هذا، ففي تقدير قيمة الصنعة في أية مسرحية، يجب أن نأخذ في اعتبارنا موضوع بنائها الفني، وان نسأل أنفسنا عن مدى ما أوتي هذا الكاتب المتميز في رسم الصورة الأساسية التي لا بد منها لروايته، وإلى أي حد بلغت هذه الصورة الأساسية من التطابق، والامتزاج البارع بالموضوع الأصلي الذي يمثل أمامنا؟ ويجب علينا في الوقت نفسه أن نشرك معلوماتنا عن الأحوال المسرحية في تقدير الرواية، وذلك لأن هذه الأحوال التي تتبدل من جيل إلى جيل، تواجه الكاتب

المسرحي بمشاكل والتزامات مختلفة. وفي المسارح التي كانت المناظر تبلغ فيها غايتها من السذاجة، كالمسارح الإنجليزية في عهد إليزابيث، كانت الحاجة تدعو إلى الإسهاب في وصف مكان المشهد وصفًا دقيقًا محكمًا. وهذا الوصف لا يجد له ما يبرره في المسارح الحديثة. حيث يستطيع مصمم المناظر أن يمدنا بالمنظر المناسب لمكان الذي تجري فيه الحوادث. وهكذا نجد أن الروايات الرومنسية التي أدخل فيها شعراؤها أوصافًا لأماكن الحوادث، تقليدًا لشيكسبير، يشوهها هذا العنصر الدخيل كما يشوه روايات شيكسبير لعدم الحاجة إليه اليوم، وإن كانت الحاجة إليه ماسة في عهد إليزابيث، لأنه لو لم يكن موجودًا لكان الناس عرضة للشك في المكان الذي يجري فيه الموضوع. على أن المشكلات التي تواجه الكاتب المسرحي اليوم هي مشكلات أساسية كتلك المشكلات نفسها التي كانت تواجه من سبقوه في سنة ١٦٠٠. فقد يكتب برنردشو للجمهور القارئ توجيهات مسرحية مطولة، ليقول لهم، إذا أراد، ماذا قرأ بطل روايته في الأسبوع قبل الماضي، أو ليشرح لهم النكتة التي نشرتها مجلة الأراجوز (بنش **Punch**) تلك النكتة التي قهقه بسببها يوم الجمعة (!) أو ذاكرًا لهم ما صنعه هذا البطل من استنساخ قائمة طعام أمس. أما المسرحية، من حيث هي مسرحية، فلا شأن لها في قليل أو كثير بهذه التوجيهات... إنها بالنسبة إليها كأنها لم تكتب. إن الكاتب المسرحي لا يستطيع أن ينقل حكايته على الجمهور المحتشد في المسرح إلا بواسطة الحوار، وبواسطة الحوار فحسب، كما ينطلق من أفواه الممثلين.

وإذا كان الإخبار عن الحوادث السابقة بهذه الدرجة من الصعوبة، فقد يكون الإيحاء بالحوادث التي تتخلل الموضوع في أثناء تكشف الرواية ورفع الغطاء عنها أشد صعوبة. والمسرحية تنقسم عادة إلى أقسام عدة نسميها فصولًا أو مشاهد.. وكل فصل هو جزء من الكل، إلا أنه مع ذلك مستقل محدد المعالم، بماه من نقطة ابتداء تسبقها استراحة، ونقطة انتهاء. والكاتب المسرحي ليس مطالبًا فحسب بأن يضمن لمسرحيته وحدة تقوم على المهارة والذوق الفني، وتتركب من بداية ووسط

ونهاية، وذلك في كل فصل من فصولها، ثم المحافظة على أن يظل هذا الفصل مه ذاك تابعًا، وجزءًا من مشروع الرواية كلها، بل يجب عليه أن يلمع في حواره بإيحاءات تربط في الحال أي فصل من فصولها بالفصل الذي سبقه. ومما قد تكون له فائدته إيراد مثال مادي خاذ، ومقارنته بما يقال في مثله من سرد قصصي لتصرف من التصرفات. ولا بأس من الاستشهاد لما نعنيه بمأساة ما كبث. ففي المشهد الأول نرى الساحرات ونتوقع حضور ماكبث على المرج المقفر. والمشهد الثاني عبارة عن وصف لموقف ماكبث، لقد انتصر هو وبانكو منذ قليل في معركة حربية، وهما عائدان منها للقاء دنكان؛ وكلمات الملك تمهد للمشهد التالي حينما يرسل الملك رس لتحية ماكبث باللقب الجديد الذي خلعه عليه وهو لقب أمير كاردور. وتعود الساحرات إلى الظهور في المشهد الثالث، ويدخل عليهم ماكبث وبانكو. وحينما يسمع ماكبث نبوءاتهم نراه "ذاهلًا شارد اللب". ويتولانا العجب لأنا لا ندري إذا كانت هذه النبوءات شيئًا جديدًا كل الجدة لم يدر بخلده من قبل. ويصل رس، الذي كنا نتوقع مجيئه في المشهد الثاني ليؤكد النبوءة الثانية، فيزداد عجبنا على الفور حينما نرى ماكبث يفكر بمثل هذه السهولة في قتل دنكان؛ ونسمع أن الملك يعتزم زيادة الفائز المنتصر في قصره. ويتبع هذا مباشرة مشهد تكتشف فيه الليدي ماكبث وهي تطالع رسالة من رسائل زوجها وسرعان ما نعرف من تعليقاتها على الرسالة أنها، هي وزوجها قد بحثا موضوع قتل دنكان من قبل؛ وحينما يدخل ماكبث نفسه، تشف إشارتها إلى خطابه الذي قرأت لنا فقرات منه الآن عن أن هذا الخطاب ليس إلا خطابًا واحدًا من خطابات كثيرة. فلو أن كاتبًا قصصيًا كان هو الذي يكتب لنا عن هذا الموضوع لكان في وسعه أن ينغمس، أولًا وقبل كل شيء، في سرد العلاقات التي قامت بين كل شخصية من أشخاص القصة وبين الشخصيات الأخرى، وأن ينغمس أيضًا في وصف المعركة، وفي تفصيلات الخطابات التي كان يرسلها ماكبث إلى زوجته، وفي سلسلة من التأويلات التي كانت تدور في أذهان شخصيات القصة. أما الكاتب المسرحي فلا يسعه أن يفعل

من ذلك كله غلا شطرًا يسيرًا، وذلك عن طريق المفاجأة والتلميح، فإذا قارنا بينه وبين كاتب القصة من حيث الفرص المتاحة لهذا الأخير في تلك الناحية، وجدنا وسائله ضئيلة على آخر حدود الضآلة، على أن ثمة ما هو أهم من هذا، وذلك أن كاتب القصة إذا كان في وسعه أن يسهب ما شاء له الإسهاب، متتبعًا ما كبث من ساحة المعركة، إلى ذاك المكان المقفر الذي لقى فيه الساحرات، ثم إلى معسكر دنكان، ثم إلى قصره هو، فإن الكاتب المسرحي لا يستطيع إلا أن يكتب وثبًا... في سلسلة من الوثبات المتلاحقة، كما رأينا في ماكبث؛ إنه لا يعطينا في حوار مشاهده المختلفة غلا مجرد إيحاءات عما التزم عدم إظهاره على المسرح[1] إن من واجبه أن يركز، ومن واجبه أن يكون إيحائيًا لمعان أكثر مما تستطيع كلماته أن تصرح به تصريحًا مكشوفًا. وفي مأساة ماكبث، يتوقف روح الرواية كله على حسن إدراكنا لما لبعض العبارات المعينة من اهمية... تلك العبارات التي تبدو لأول وهلة عبارات قليلة الأهمية. وهنا أيضًا لا بد للكاتب المسرحي من أن يتذكر أن مسرحيته سوف تلقى على جمهور من رواد المسرح، وأن الغرض منها ليس أن تطبع وتقدم لجمهور من القارئين. وأن الشيء الذي يستطيع زيد من الناس أن يفهمه، قد لا يستطيع عمرو أن يفهمه مثله، وبعبارة أخرى؛ إذا كان القارئ يبدو عادة كأنما يعمل بذهنهن بمعنى أن التذاذه بالإلماعات في الموضوع الذي يقرأه يتم بطريقة شعورية وبإعمال الفكر... طريقة قائمة على المقارنة الحقيقية بين الصفحة والصفحة... فإن المتفرج المستثار العاطفة، الشارد في روح المسرحية، يلتذ هذه الإلماعات عن طريق عقله الباطن، أو بطريقة لا شعورية، وذلك أنه ليس لديه من الوقت ما ينفقه في المقارنة أو التفكير. ثم إن القارئ قد يستجيب للتلميح الكلامي الخالص بأسرع مما يستجيب لشيء آخر، في حين أن المتفرج يكون أقرب إلى أن ينطبع

---

(١) إذا أردت المزيد من موضوع المواقف التي كان يلتزم فيها شيكسبير الصمت؛ فلا يشرح لنا ما كان يحسن شرحه لربط بعض أجزاء الرواية فارجع على محاضرتنا التمهيدية عن Studies in Shakespeate (1927).

بالتلميح أو الإيحاءات المصحوب بفعل مادي. ونعود فنقول إن بعض الأمثلة الملموسة قد تصلح لتوضيح ذلك أيضًا. فإليك مثلًا هذه الإشارة المسجوعة إلى ماكبث في المشهد الأول، والخلاصة التي يعطيها الجندي المجروح عن المعركة في المشهد الثاني؛ فهما كلتاهما قد قدر أن يتركا أثرهما في أذهان المتفرجين. وقد يفوت القارئ أن يفطن على العلاقة بين (١) تكليف دنكان بتحية ماكبث بوصفه أمير كاودور (٢) والنبوءة الثانية التي تنبأت بها لساحرات (٣) والتحية الحقيقية التي حي بها رس ماكبث: أما في المسرح فكل من هذه الأمور الثلاثة مصحوب بالفعل. ورس ذاتية مادية، ونحن نراه موفدًا في مهمة، والساحرات كائنات مادية أيضًا، وكل منها:

ترفع في الحال إصبعها المشقق فتضعه

على شفتيها الناحلتين.

وعندما يعود رس فيدخل، نرانا نتذكر على الفور، دون أي جهد واع، تلك المهمة التي أوفد من أجلها. فهذه إذن حقيقة من الحقائق التي تحسن صنعًا حينما نؤكد أهميتها أشد التأكيد. فالبراعة في الإيحاء الذي أحسن الشاعر المسرحي استخدامه هنا يختلف كل الاختلاف من البراعة في الإيحاء الذي يستخدمه كاتب القصة. وإليك مثلًا آخر لزيادة الإيضاح: ففي هاملت يقدم هوريشيو في المشهد الأول بوصفه رجلًا يصدع الآخرون بأوامره؛ إنه رجل يدمن التفكير، طالب علم متأدب، متشكك، لا يؤمن بالشبح حتى تتبينه عيناه. وفي المشهد الثاني يصوره الشاعر في صورة صديق هاملت، ثم هو يصحب هاملت إلى البرج في المشهد الرابع؛ وهناك نراه وقد بدأ عليه الخوف من الأثر الذي تركه الشبح في روع هاملت... ثم يقاوم كلماته الوحشية العاتية، بأسلوب المفكر الحذر. ثم لا نراه بعد ذلك حتى يكون المشهد الثاني من الفصل الثالث، حينما نسمع هاملت وهو يناديه: من أنت؟. هوريشيو... فيجيبه هوريشيو: "ها أنذا أيها السيد الأمير... تحت

أمرك!.." فنحن حينما نقرأ هذا فإننا لا نفتقد هوريشيو ذاك، إلا إذا نجحنا تمامًا في تخيل المشاهد بأجمعها والشخصيات كلها تخيلًا ذهنيًا، بيد أن هوريشيو من حيث المسرح شخص مادي، وعودته إلى الظهور على هذه الصورة بالمناسبة التي أمامنا، تجعلنا نتحقق، دون وعي منا، أنه كان يلزم أميره باستمرار، وأن ما كان يحدث من عدم ظهوره على المسرح منذ الفصل الأول، يجعلنا دون وعي منا أيضًا، على استعداد لتلقي أي إلماعات إيحائية إلى الأحداث التي يمكن أن تحدث في الحياة العادية بينهما. ولا جرم أن كلمات هاملت الموجهة إلى هوريشيو تدل على أن هوريشيو كان يلمح إلى أن ذاك الشبح إما أن يكون عملًا من أعمال الوهم، وإما أن يكون روحًا شريرًا، وأن الأمير يحاول جهده أن يجد برهانًا يؤيد به رايه الذي انتهى إليه بصدد هذا الشبح؛ على أن هذا موضوع سبق أن محصته في مكان[1] آخر تمحيصًا مسهبًا؛ وأنا ما أثرت العلاقات بين هملت وهوريشيو في هذه المناسبة غلا لأضرب مثلًا فحسب للوسيلة التي يضطر الكاتب المسرحي على سلوكها، وللطرق الخاصة في تناول الموضوع الذي نحن بصدده، والتي يجب علينا أن نأخذ بها في محاولة تقديرنا لروائع المآسي والملاهي حق قدرها.

الأسلوب:

ثم يأتي آخر الأمر الوسيط الذي يستخدمه الكاتب المسرحي في كتابة مسرحياته.. ألا وهو الأسلوب. فالموضوع بأكمله، والشخصيات جميعًا لا يمكن تصويرها والإبانة عنها غلا باللغة؛ ومن السداد دائمًا أن نتساءل إلى أي حدث تنسق اداة الخاصة التي يستخدمها الكاتب المسرحي الخاص والمسرحية التي يكتبها، مادة وروحًا. وعما إذا كان هذا الوسيط ملائمًا للتعبير عن موضوع هذه المسرحية وروحها. ولا بد، قبل الخوض في ذلك، من الإشارة إلى أمر واحد له أهميته.. وذلك أن لغة المسرح ليست لغة الحياة العادية، وإن أخفقت لغة المسرح

(١) Studies in Shakespeare (١٩٢٧).

مع ذاك إذ اتضح أنها لغة متكلفة، وقد تكون لغة التخاطب اليومي لغة مملة إملالًا غير محتمل إذا استعملت في المسرحية، وليس ثمة مسرحية، مهما اصطبغت بالصبغة الواقعية، تستخدم فيها تلك اللغة. وإذا عدنا بذاكرتنا إلى فكرة المرآة المركزة للضوء والتي تناولناها من قبل لجاز لنا أن نقول إن الحوار المسرحي الطيب هو الحوار المضغوط... الحوار المختصر التجريدي... الذي هو أخص ما نتحدث به عن أمر من الأمور التي تجري في الحياة الواقعية. وذلك لأن الكاتب المسرحي ليس لديه من الوقت إلا لحظات معدودة، ولهذا فواجبه أن يقتصد في استعمال الكلام، وألا يسرف في استخدامه إياه. وفي الوقت الذي ينبغي للكاتب المسرحي ألا ينسى مطلقًا أن الحوار المسرحي يجب دائمًا أن يكون حوارًا قائمًا على الذوق والمهارة الفنية (بمعنى أنه الثمرة الناضجة التي يقدمها إلينا الكاتب الفنان بعد طول التروي).. في هذا الوقت نفسه يجب ألا يغيب عن بال الكاتب أنه إذا أبدى أي هنةٍ من هنات التكلف، فقد يفسد مشهدًا بأكمله. والكاتب حينما يكتب مسرحيته يختار لها الشخصيات التي يتنخل لها لهجات اصطلاحية معينة، فواجبه إذن أن يحافظ على أمانته لتلك الاصطلاحات. وعلى هذا، فإذا كان يكتب حوارًا مطابقًا لما يجرى في الحياة الواقعية، وهو في أثناء ذلك يحاول أن يعطينا خلاصة للحياة العادية فليذكر أن أية جملة لا يمكن أن تكون من الجمل التي تجرى بها السنة الناس في أحاديثهم العادية تبدو شاذة واضحة الخطأ في أسماع الجمهور. لقد يكون المشهد منظرًا لكوخ حقير، والوقت الذي تستغرقه الأحداث السويعات الأولى من فترة الصباح. فهلم فلنفرض أن ثلاثة من الزراع يتحدثون، وأن الكاتب المسرحي قد كتب لنا ملخصًا لما نكون قد سمعناه من الحديث في هذا المشهد في كوخ حقيقي... فلنفرض إذن أن واحدًا من هذا الثالوث راح يسال عن الساعة، وأن واحدًا من الإثنين الآخرين راح يجيبه:

– انظر... إن الصبح المتسربل في وشاحه الأسمر الضارب في الحمرة.

يمشي على ندى هذه الربوة السامقة ناحية الشرق–

فإذا فرغ من ذلك، أفلا يمكن أن نسمع أي نوع من المتفرجين وهم يتفرجون من فورهم مقهقهين؟ مع أن أحدًا لم يكن ليضحك قط لو أن هذه الكلمات نفسها نطق بها هوريشيو، وذلك لأن شيكسبير كان يتخير لهجة اصطلاحية معينة لشخصيات مسرحيته هاملت، بحيث كان هذان السطران ينسجمان انسجامًا تامًا وهذه اللهجة؛ وعلى هذا، فليس ضروريًا أن تطابق لغة المسرح لغة الواقع، لكي تجعلنا نرى في مشاهد المسرحية خلاصة للحياة الواقعية، فهذان هما هوريشيو وهاملت، لا نراهما أقل نبضًا بالحياة من شخصيات أي مسرحية من مسرحيات المذهب الطبيعي؛ ولغة مسرحية هاملت ليست لغة متكلفة أو مصطنعة... بل هي لغة سامية. ونحن نرى بين مظهر الحديث المنثور العادي أو ال"حديث الواقعي" وبين الحديث المنظوم "المقفى" كهذا الذي يطالعنا في "روميو وجوليت" أي الحديث ال"شعري" كثيرًا من التدرجات التي أهمها هو هذا الشعر المرسل (غير المقفى) الذي يأتي في منزلة بين الشعر المقفى وبين النثر. والسهولة يمكن أن نقول إن للكاتب أن يختار أداته التعبيرية التي يستريح إليها فؤاده من بين هذه الطرق الثلاث، على أن هذا لا يدل على أن الأمر يقتضيه أن يلزم طريقة واحدة من بين هذه الطرق، لا يحيد عنها في رواية واحدة، من أولها على نهايتها. إن من الأمور المعروفة منذ العصور القديمة أن من شأن الملهاة أن تجد أسلوبها المناسب في التعبير، إن لم يكن أسلوبًا منثورًا بالذات، فبقدر المستطاع في نوع ما من الأسلوب المنظوم قريب من النثر في مجانبته الأخيلة الخصبة، وفي استعماله العادي للكلمات، هذا بينما أن الأفضل للمآساة أن يكون أسلوبها أميل إلى الأسلوب الشعري الرفيع، الحافل برنين المقاطع اللغوية الموزونة. فهذه حقيقة لا يمكن أن يبارى فيها أحد؛ بيد أن هوراس نفسه كان يتكهن بأن: "الملهاة في بعض الأحيان قد تؤثر الأسلوب المجعجع المنتفخ، فعندما يكون خريمس Chremes متفعلًا، فقد يثور صاخبًا وهو يجأر بصوت مدو؛ وكاتب المأساة بالمثل... إنه قد

يعبر عن الحزن في كثير من الأحيان بأسلوب ركيك متهافت"[1]

والراجح أن دانيللو **Daniello** قد قبس هذه الفكرة عن هوراس حيث يقول:

"ولا جرم أن لكاتب المأساة الحرية في أن يهبط بأسلوبه حينما شاء حتى ليقترب من لغة الحديث الدنيا، التي تقرب من لهجة البكاء أو الندبة... كما أن لكاتب الملهاة حريته في أن يستعمل، في الفينة بعد الفينة، شيئًا مما يستعمله كاتب المأساة من أسلوبه المصنوع المتأنق[2].

فهذه الإشارات تؤكد أن اختيار كاتب ما، لوسيلة أو أداة يتخذها أساسًا لكتابة مسرحية بعينها، لا يمنع من استعمال وسيلة أخرى مباينة للوسيلة الأولى لصياغة الموضوع نفسه صياغة جديدة لا يأباها الذوق، وإن تكن من نوع أدبي آخر. ويمكن أن يتجلى هذا التباين في طريقين، ففي لحظة الحزن الشديد تلك اللحظة التي لا تجدي فيها الكلمات نفعًا أمام الجائحة من الانفعالات التي تنوشنا، مهما كانت هذه الكلمات خصبة وحافلة بالمعاني، كخاتمة مأساة الملك لير مثلًا، في هذه اللحظة لا يكون على الكاتب المسرحي بأس في استعمال الأسلوب الركيك الاعتيادي. ومن اليسير أن نلاحظ بعامة أن أشد المشاهد المسرحية توقدًا، وأكثرها فظاعة، قد خصها أعظم الكتاب المسرحيين بهذا الضابط الكتابي المخيف في أثناء تناولهم لها، والكتاب الأقل شانًا فقط عن الذين يفكرون في زيادة التوتر بما يصبونه من هراء لا غناء فيه. ثم إن التنوع في استعمال الوسائل (أو الوسائط) المختلفة يتوقف في أكثر الأحوال على نماذج الشخصيات التي يدخلها الكاتب في موضوعه. وبالأحرى، إلى أمزجة هذه الشخصيات مثال ذلك ملهاة: زوجات وندسور المرحات **The Merry Wives of Windsor** حيث النثر هو أسلوب الرواية، لكونها مسرحية مضحكة، إلا أن المؤلف (شيكسبير) يجرى الحديث بين

---

(١) Epistle to the Pisos.

(٢) la poetica ١٥٣٦.

المحبين بالشعر ليخلق التباين في لغة الرواية؛ ومن قبيل هذا أيضًا مسرحية هملت حيث الشعر هو أسلوب الرواية لكونها مأساة وحيث يخلق شيكسبير التباين باستبدال النثر لأغراض مختلفة: في مناسبة جنون هاملت وأحاديثه الودية في الفصل الثاني– المشهد الثاني؛ وفي الفصل الثالث– المشهدين الأول والثاني، وعلى لسان البهلولين (المضحكين) عند المقبر. والظاهر أن استعمال شيكسبير لهذه الأساليب كان عن قصد منه، وكان محقًا فيه، وأنه لم يفكر فيه وفقًا لأي صريحة، بل بحسب ما يستلزمه المشهد الخاص، ومن أجل إقامة هذا التباين المضحك. ولقد اختفى الشعر المرسل تقريبًا من المسرحية الحديثة لأفضلية النثر الذي يعتبر أكثر واقعية، ولكننا نتساءل عما إذا كان ذلك قد أصاع على الكتاب المسرحيين وسيلة من وسائل التعبير كانت تتيح لأسلافهم فرصة رائعة لإقامة التوازن البارع بين الشخصيات وبين المشاهد، لقد تلاشت المسرحية المنظومة لأنها أصبحت مسرحية محاكاة ومسرحية أدب، بدلًا من أن تتسم بما كانت تتسم به المسرحية في عصر إليزابيث. من الروح الخلاق، والاتجاه نحو المسرح. لقد تلاشت، وحق لها أن تتلاشى؛ ولكن من يدري! فقد يجيء الزمن الذي يعيد الحياة إلى هذا النوع الذي فقدناه، ويرد على المسرح هذا الأسلوب القوي من وسائل التعبير المسرحي.

إن دراسة لغة المسرحية– أو أسلوبها– يمكن طبعًا أن تتجاوز هذه الآراء التي أشرنا إليها هنا.. وأن تتجاوزها بمراحل بعيدة. إننا نستطيع استخدامها من ناحية تاريخية، لنطبقها على تطور الطرز المسرحية؛ أو لنذهب بها إلى أبعد مما ذهبنا غليه. فنحلل بها اللهجات الكلامية التي يستعملها الكتاب المسرحيون لإقامة التباين. ونحن إذا فحصنا اللهجة الكلامية لتبين لنا حقًا أنها إحدى الوسائل الهامة الميسرة للكاتب الكوميدي، يستعملها متى يشاء، واللهجة في ذاتها ليست شيئًا باعثًا على التسلية، وفي وسع كاتب المأساة أن يكتبها كلها بأسلوب لا يلتزم فيه قاعدة معينة، مثال ذلك مأساة نان **Tragedy of Nan** للمستر ماسفيلد، إلا أن

التباين الذي يتيحه التجاور بين لهجة واحدة، أو بين عدة لهجات، وبين اللهجة الأساسية في الرواية ييسر للكاتب المسرحي بصفة مستمرة تقريبًا وسيلة من وسائل إثارة الضحك في المسرح. وواضح أن هذا موضوع أوسع من أن نتناوله هنا، إلا أننا لا يمكننا أن نأمل أن يكون في استطاعتنا تقدير أية مسرحية تقديرًا صحيحًا، أو نقدها نقدًا سليمًا، إلا إذا أضفنا إلى دراسة الموضوع والشخصيات دراسة أخرى لاستعمال طرز اللهجات الكلامية المختلفة.

الفصل الخامس

صور المسرحية

إذا ألقينا نظرة عامة على المراتب المتعددة التي يشتمل عليها هذا النوع الواحد العام من فن المسرحية لا تضح لنا أن ثمة فرقاً أصلياً وجوهرياً بين الروايات الجدية التي يخيم عليها السواد والحزن، والروايات الهاشة الباشة القابضة بالحياة. وقد أطلق الناس على هذه وتلك منذ أقدم العصور: المأساة والملهاة. ثم يوجد غير هذين القسمين الكبيرين أخلاط مختلفة يمتزج فيها هذان النوعان الرئيسيان، مما أطلقوا عليها اسم "الملهاة المفجعة، وهي تسميه غامضة كما ترى وهذه المراتب كلها تتوقف على روح القطعة، أو طابعها الخاص الذي لا يخفي أن الكاتب المسرحي قد أراد أن يطبعها به. على أن الروايات الجدية ليست كلها مآسي، كما أن الروايات الطافحة بالبشر ليست كلها ملاهي؛ إذ ليس ثمة خط فاصل يحدد الفرق بين كل منها، وإن أمكن تصنيفها تحت مراتب من نوع واحد.. فالميلودرامة. هذه المسرحية الشعبية، تنضوي تحت نوع قريبتها المأساة، هذا الرمز الأرستقراطي الذي يمثل المسرحية الجدية، كما تنضوي المهزلة بالمثل، نحن نوع الملهاة، هذا الرمز الأرستقراطي الذي يمثل المسرحية الطافحة بالبشر. وإذا أطرحنا جانباً الصور المختلفة للملهاة المفجعة، السبب الذي ذكرنا، وجدنا أمامنا صوراً أربعاً رئيسية للمسرحية. يجتمع كل زوج منها في ناحية، هي المأساة والميلودرامة ثم الملهاة والمهزلة. وجميع المحاولات التي تبذل لتعريف كل من هذه الصور الأربع تعريفاً دقيقاً محدداً تزيد أمرها صعوبة، وذلك لتعدد الأمثلة الخاصة بكل نوع؛ إلا أن هذا لا يغنينا عن القيام بشيء من البحث، قبل أن ننتقل إلى شيء آخر. ولنبدأ بالصور التي مضت أحقاب وأحقاب على زعامتهما لقسمي المسرحية وهما المأساة والملهاة.

المأساة والملهاة:

منذ أقدم العصور والناس يعرفون أن نقطتين تميزان الفرق بين هذين النوعين: فالأولى، كما يزعمون، تعالج موضوعات الخصومة والشقاء، وتستعمل فيها لهذا الغرض، الشخصيات العظيمة. أما الثانية فتعالج موضوعات الجذل والبسط (أو ما يطلق عليه العامة.. الزقططة وما أجملها من كلمة). وتستعمل فيها لهذا السبب شخصيات أكثر اتضاعاً وهذه آراء ممكن تتبنها منذ زمن آرسطو، في كتابة الشهر، حتى القرن الثامن عشر. ولقد كان دايتي يطلق على ملحمته في القرن الرابع عشر اسم "ملهاة إلهية **Divina Commedia**" لا لشيء.. إلا لأن الملهاة "تبدأ بالخصومة وأمور ألهول" ثم تنتهي على أنغام السعادة والمسرة والجمال الفتان" ولأن أسلوبها كان "أسلوباً لطيفاً.. متواضعاً[1]".

ومن رأي دانيللو **Daniello** (١٥٣٦) أن "الموضوعات التي كان كاتب الملهاة يجد فيها مادته هي الحوادث العائلية أو الشعبية المعتادة، ولا تعني الحوادث الدنيئة أو حتى الحوادث التي أساسها الرذيلة؛ كما أ ن شعراء المأساة يتناولون في رواياتهم مقاتل الملوك، وانهيارات الأمبرطوريات العظيمة[2]": وذهب منترنو **Minturno** (١٥٥٩) إلى أن المأساة "يجب أن تتناول الأحداث الجدية العظيمة الخطر، وأنها تهتم بذوي المكانة العليا.. بينما تتخذ الملهاة مجالها "في أوساط الطبقات الوسطى من المجتمع– أي أهل القرى والمدن العاديين[3]، وقد ردد سكاليجر **Scaliger** هذه الآراء نفسها في ههذ الحقبة من الزمن نفسها، إذ يقول: "إن الملهاة تقدم لنا شخصيات ريفية" أو من الطبقة الدنيا من أهل المدن.. أما المأساة فعلى عكس ذلك.. إذ تقدم لنا الملوك والأمراء.. والمأساة تبدأ في جو

---

(١) Epislle to Can Grande.

(٢) La poetica.

(٣) De pceta.

أكثر هدوءاً من جو الملهاة.. إلا أنها تنتهي نهاية مفعمة بالرعب"[1]. ويذهب كاستلفترو هذا المذهب هو الآخر، حيث يقول: إن ما يقوم به المواطن الفرد من أعمال عادية هو موضوع الملهاة، بينما أعمال الملوك هي موضوع المأساة[2]". ثم يمضي قرن ويجيء اشيلان فيقول: "إن شاعر المأساة" التي هي أنبل صور المسرحية، يحاكي في مأساته أعمال العظماء، أما كتاب االملاهي فيحاكون أعمال الطبقة الوسطى أو الطبقة الدنيا ثم إن الملهاة تنتهي نهاية سعيدة[3]". وسنلاحظ، وفقاً لهذا التمييز، ولا سيما بعد أن ذكرت كثيراً قيود التفاوت بينهما، أن المأساة لا تستلزم أن يكون لها نهاية تختمها كارثة أو موت، ولا تكون رواية مضحكة كل مسرحية تقدم لنا البهاليل أو العامة. لقد نشأت طبقة من النقاد بالفعل، في القرن السابع عشر، كانت تقدس ما في هذا التفكير من سفسطة، ولهذا جاهر بييركورني سنة ١٦٦٠ برأيه الذي يقول فيه:

"حينما يضع الإنسان على المسرح حادثة بسيطة من حوادث الحب بين أشخاص ذوي أرومة ملكية، ثم لا تتعرض حياة هؤلاء ولا منزلتهم لأي لون من ألوان الخطر، فإنه لا يدور بجلدي أن هذا الموضوع هو من هذه الموضوعات التي ترتفع بالرواية إلى مستوى المأساة، مهما كانت الشخصيات من الشخصيات الرفيعة"[4].

وقد قطن جونسون بعد هذا بقرن من الزمان، إلى الأخطاء التي قد يقع فيها الكاتب بسبب هذا الكلام. فقال: "يخيل إليّ أنهم حسبوا أن أحقر الشخصيات هي التي تتألف منها الملهاة، فإذا كانت الشخصيات عظيمة كان يحسبها أن تتألف منها المأساة، وأن الأمر لا يقتضي إلا أن يحشدوا المشهد بالملوك والقادة

---

(١) pcetces libai septem (1071).

(٢) poetica d'Aristotele (١٥٧٦).

(٣) Eurp pean theories of drama ص١٢٧- وقد ذهب دريدن هذا المذهب في مقدمته لمسرحية تروبلس وكرسيدا (١٦٧١)

(٤) Diecours de l'utilie et des parties du poeme dramatique.

والحراس، ثم تركهم يتكلمون، في لحظات معينة، عن سقوط الممالك وهزائم الجيوش.

ولقد كانت هذه الحقبة من الزمن هي الحقيقة التي أخذت المأساة الأهلية أو الشعبية، تظهر فيها إلى الوجود، والتي آمن الناس فيها، بفضل هذه المأساة الشعبية، أن المشاركة في الأحاسيس المحزنة ليست وقفًا على العلية، بل هي أمر ممكن بين عباد الله الضعفاء. من أجل هذا كتب بومارشيه في سنة ١٧٦٧ يقول:

"إن الميل الصادر من سويداء القلوب، العلاقة الصادقة التي تربط الناس بعضهم ببعض، هي العلاقة بين الإنسان وأخيه الإنسان، لا العلاقة بين إنسان وملك. وعلى هذا، فبدلًا من أن تزيد في ميلي إلى شخصيات المأساة درجاتهم الرفيعة، أراها تقضي على هذا الميل"[١].

ونحن إذا أمعنا النظر في هذه الفقرات المختلفة من أقوال النقاد، لاتضح لنا في الحال أن أنصار المذهب الكلاسيكي كانوا خاطئين خطأ يتناول جوهر الموضوع. فمن رابع المستحيلات أن توضح الفرق بين المأساة والملهاة توضيحًا حقيقيًا إذا حصرت هذا الفرق في الشخصيات كما قدمهم الكاتب إليك؛ ولو أنه قد يكون ثمة، كما سوف ترى من الشواهد التاريخية ما يبرر استخدام الشخصيات الرفيعة المقام في المسرحيات المحزنة القديمة. وفضلًا عن ذلك، فنحن نلاحظ أن الكلاسيكيين أنفسهم يسلمون بأنه ليس ثمة أي فرق محدد يمكن أن يقوم على أساس نهاية المسرحية؛ فبينما ينبغي أن تنتهي الملهاة نهاية سعيدة، لا يتحتم أن تنزل الستار في آخر المأساة على مشاهد الموت؛ فما هو إذن الفرق المميز بين النوعين؟ إنه، لا جرم، يقع كما لاحظ جونسون، في هذه الآثار التي يتركها كل منهما في ذهن المتفرج، أو بعبارة أخرى، إن المأساة والملهاة يجب أن يتميزا بحسب الانطباعات التي يريد الكاتب المسرحي أن يتركها كل من النوعين في

---

(١) Discours de l'utilie et des parties du poeme dramatique.

جمهور النظارة المحتشد في المسرح. ويمكننا أن نقول، بوجه الإجمال: إن الطابع الذي تطبعنا المأساة به هو طابع (قاتم) مقبض، وهو في الملهاة طابع (فاتح) مرح؛ وأن المأساة تؤثر فينا تأثيرًا عميقًا، وأنها تحرك مشاعر الحنان في سويداء قلوبنا– أما طابع المأساة فهو، لكونه أخف، أقل نفاذًا في القلب. ومشاعر الحنان لا تجد سبيلها الحر السهل إلى قلوبنا، بمثل ما تجده في مشاهدة المأساة. وبحسبنا هذا الآن، لأننا لا بد راجعون إلى فحص أشمل في القسمين اللذين كرستاهما المأساة والملهاة بخاصة في هذا الكتاب. وليس يسيرًا ما حققناه إلى الآن، مهما كان مقداره، من دراية بالقاعدة التي سنعرف كلًا منهما على أساسها.

الميلو درامة والمهزلة:

ثم ماذا ندري– بعد كل الذي قلناه– عن الميلودرامة والمهزلة؟ إن كلا من هذين أيضاً ينبغي أن يعرف من حيث الطابع المقصود أن ينقله إلى المتفرج؛ إلا أن موازنة بين المأساة والميلودرامة، أو بين الملهاة والمهزلة، تدالنا على أشياء أكثر مما يدلنا التعريف عليها– وبالأخرى على تلك السمات التي تحتاج إليها المأساة كي تصبح صورة شديدة العمق من صور التعبير والتي تحتاج إليها الملهاة كي تصبح صورة شديدة النبض بماء الحياة للروح الإنساني. والأمثلة سنضربها ستكون أمثلة قاطعة في دلالتها. فها نحن هؤلاء نعد مسرحية براندون توماس **Charley's Aunt** "مهزلة" كما نعد مسرحية كيد **Kyd**، وهي المأساة الأسبانية **The Spanish Tragedy** "ميلو درامة".. فما هي الأسباب التي جعلتنا ندعوهما كذلك؟ لا بد لنا قبل كل شيء من معرفة المقصود من كلمتي مهزلة وميلودرامة حتى لا فضل طريقنا بين ما اصطلح عليه القدماء وبين ما درج عليه الاستعمال الحديث. فالمهزلة **farce**، على حد ما قرر الصرفيون كلمة مشتقة بقضها وقضيضها من الكلمة اللاتينية **farcio**– أي أنا أحشو؛ ومن ثمة تكون الفارس– أو

المهزلة، هي "التمثيلية المحشوة بالفكاهة الهابطة والنكت المسرفة[1]". وقد فشا استعمال هذه الكلمة بين الناطقين بالإنجليزية في أواخر القرن السابع عشر فقط. ومنذ ذلك الوقت لم يعد استعمالها محصورًا في معنى واحد محدد. ولقد مرت بالملهاة حركة انحلالية معينة بدأت حوالي سنة ١٦٧٥، هبطت فيها أذواق الجماهير، ودفع هبوطها كتال المسرحية إلى إيثار الطرز الضعيفة المتهافتة من المسرحيات الفكاهية، وأصبحت المسرحية ذات الفصول الثلاثة هي النمط السائد (الموضة!) في المسرح الفكاهي. ولم تكن هذه المسرحيات ذات الفصول الثلاثة تبلغ في رشاقتها وخفة روحها ما بلغته المسرحيات ذات الفصول الخمسة التي كان يكتبها المؤلفون الذين كانوا يحفلون بالنظام المقرر أكثر من هؤلاء. ثم أصبحت كلمة مهزلة **farce** تطلق على مسرحياتهم التافهة لسبب واحد هو تمييزها بهذا الاسم من الملاهي الأكثر خصوبة والأطول فصولًا، في ذلك العصر وعلى هذا أصبحت المهزلة تعني تلك المسرحية القصيرة المضحكة. على أنه، لما لم يكن ثمة متسع عادة في المسرحية القصيرة للتوسع في عرض الموضوع وتصوير الشخصيات، فقد ابتدعت المهزلة لتتناول الأحداث المضحكة المبالغ فيها... الأحداث التي يستحيل وقوعها في أكثر الأحيان... والتي تقوم في معظمها على مجرد التهريج والشعوذة؛ ومن ثم لصقت هذه الدلالة بتلك الكلمة إلى وقتنا هذا.

وتطور كلمة ميلودرامة تشبه تطور كلمة **farce** من بعض الوجوه. فهي مشتقة من الكلمة اليونانية التي معناها "أغنية" وكانت في أول أمرها لا تدل إلا على المسرحية الجدية التي يتخللها عدد من الأغاني حتى أصبحت من بعض الوجوه معادلة للأوبرا. وعلى هذا يمكننا، إذا قصرنا معناها على هذه الحدود، أن نضع مأساة لإسكيلوس. وقطعة لميتاستاسيو **Metastasio**، تحت هذا الاسم نفسه. ولما

---

(١) تدرج هذه الكلمة وتطورها من العالم المادي إلى عالم اللاهوت، ومن هذا المال إلى عالم المسرح يمكن الرجوع إليه لدراسته تفصيلًا في: The New English Dictionary.

كان القرن الثامن عشر، وما شاع فيه من الميل إلى ألوان الأوبرا، أخذت الميلودرامة تتميز من المأساة بما فشا فيها من العناصر المثيرة للعواطف، وإهمال رسم الشخصيات، والبعد عن روح المأساة الحقيقية لمجرد التأثير في المتفرجين فحسب، وبهذا أصبح الغناء والاستعراض والحادثة العارضة هي الخصائص الغالبة عليها؛ كما أصبح التهريج والمغالاة في تطوير الموضوع هما الخاصيتين الغالبتين في المهزلة.

ولهذا، نرى أن ثمة إصرارًا من كتاب المهزلة والميلودرامة على اشتمالها على الحادثة العارضة اشتمالًا لا نرى له موجبًا.. على أن لنا أن نتوقع، بعد إذ رأينا أن المهزلة هي نقيض الملهاة الراقية، وأن الميلودرامة هي إحدى الصور المناقضة للمأساة الرفيعة. أن تتميز جميع المسرحيات العظيمة، سواء أكانت مأساة أو ملهاة أو شيئًا يجمع بين المأساة والملهاة، على جميع المسرحيات الأخرى بتلك القدرة النفاذة المشرفة. القدرة على رسم الشخصيات.. أو على الأقل، بإصرار الكتاب على شيء ما، يكون أشد عمقًا وأكثر أصالة من مجرد هذه الأحداث السطحية. إن الفرق بين المهزلة والميلودرامة، وبين الملهاة الراقية والمأساة الرفيعة، هو أن المهزلة والميلودرامة لا تحتويان– أو قل ليس فيهما ذلك الشيء الذي يمكن أن يتغلغل في مشاعر المتفرج، ويستقر في أغوار قلبه. نقول هذا ونحن نعلم أن مأساة رفيعة مثل هاملت قد لا يخلو موضوعها قطعًا من عناصر ميلودرامة، أو عناصر مثيرة كما نعلم أن ملهاة راقية مثل حلم منتصف ليلة صيف ربما استخدمت فيها لمجرد الحيل المسرحية عناصر إن لم تكن من صميم العناصر الهزلية، فهي تعتمد بطريقة من الطرق على مجرد البسط– أو التفريح– السطحي.

فالذي ينأي بالمأساة عن الميلودرامة إذن، وبالملهاة عن المهزلة، هو شيء من هذه الخلة الداخلية العميقة– أو الركز على الناحية الروحية، بوصفها نقيضًا للناحية المادية البحتة. ولا بأس هنا من لفت الأنظار إلى أن هذه الخلة الداخلية ليست شيئًا جامدًا (ستاتيكيا) بل هي تتحرك على الدوام نحو مثل أعلى. ونحن إذا

قارنا بين المسرح اليوناني والمسرح الإنجليزي في عصر إليزابيث، لا تضح لنا مدى ما وصلت إليه المأساة الحديثة من عمق وتبحر. إننا قد نجد الشعر الفائق في كل منهما، إلا أننا نجد في هاملت، وفي لير، بل في روايات أقل شأنًا من هاملت ومن لير، مثل دوقة مالفي– لمؤلفها وبستر– ومثل اليتيم لمؤلفها أوتسوي، جوًا لا نجده في أوديب كولونوس وفي فيلوكتيتس من مآسي سوفوكلس. فهذا العمق– أو الداخلية **inwardness**– كما سماها[1] الأستاذ فوجان– هو الميزة الواضحة بين المأساة الحديثة والمأساة القديمة، حين نعارض بإحداهما الأخرى. والكاتب لا يتمكن من هذه الميزة إلا إذا آتاه الله مواهب ثلاثة: أولاها قوة أعمق، وحاسة أصدق، يستطيع بهما أن يحلل تحليلًا نفسيًا وبالأحرى أن يصور ال **etats de l'ame** (عوالم الروح) أكثر مما يصور مجرد وضع من الأوضاع. وثانيتها هذه الحرية الأفسح آفاقًا.. حرية المسرحية الرومنسية التي تتيح للكاتب تطوير الشخصية.. أما ثالثتها فخلق جو جديد يتصل بهاذين الأمرين، وهو مع ذلك مستقل عنهما بشكل من الأشكال. وإن الذي نلمسه من القدرة على ملاحظة لير وهو يتحول من ملك عنيد صارم عارم، إلى كائن بشري معذب... والذي نلمسه من القدرة على ملاحظة تطور الخلق في شخصية مثل مونيميا (في مأساة اليتيم لأوتوي) لدليل ساطع على تلك القوة الكامنة في المسرحية الرومنسية التي لم تكتشف إلا في العصور الوسطى، والتي كانت غريبة على جمود المسرح اليوناني. ومما لا يفتقر إلى أدلة كثيرة أن هذه– الداخلية– أو هذا العمق– قد ازداد في الأيام الأكثر حداثة، أكثر مما تناقص... لقد فتحت البحوث الحديثة في عوالم النفس الإنسانية سبلًا عجيبة للكتاب المسرحيين، ونحن نلمس في كاتب مسرحي عبقري من طراز إبسن أنه كان يوجه همه إلى التعمق في تصوير الشخصية، وتصوير الجو في مسرحياته، حتى برز في ذلك جميع من سبقوه بمدى بعيد... فإذا نحن تناولنا المسرحيات الأحدث عهدًا من مسرحيات إبسن... مسرحيات معاصرينا من كتاب

---

[1] أنماط من المسرحية المفجعة: Types of Tragic Drama ص٢٧١.

القرن العشرين، كرجل مثل مترلنك، لوجدنا تقدمًا أشد غورًا في هذا التعمق الذي نجده في مسرحيات عصر إليزابيث، وذلك لأن عبقرية مترلنك الفذة، تسندها معتقداته الفلسفية، جديرة بأن تحملنا إلى عالم غريب، لا يمكن أن نسمع فيه إلا وجداننا... وأرواحنا.

"هذه الموسيقى الغامضة التي نسمعها من جانب السماء... صمت الروح والقوى العلوية... هذا الصمت الذي يحمل في طياته النذر... دمدمة الأبدية على جانب الأفق... القضاء والأجل المحتوم اللذين نشعر بهما في قرارة أنفسنا، وإن لم يستطع أحد منا أن يتبين أدلتهما... ألسنا نجد ذلك كله في الملك لير وفي هاملت وفي ماكبث! وهل لا يمكن أن يكون في مقدورنا، بشيء من التبديل في الأدوار، أن نجعلهم أكثر قربًا من أنفسنا، وأن نجعل الممثلين أشد بعدًا؟ وهل من مجاوزة الحد أن نقول إن عنصر المأساة الحقيقي... العنصر العادي الذي تأصلت جذوره في أعشار القلوب، العنصر الذي يتغلغل في قلوب الناس جميعًا... هل من مجاوزة الحد أن نقول إن عنصر الحياة الحق، المفعم بالأحزان، في هذه المآسي، لا يبدأ إلا في اللحظة التي يكون فيها ما سميناه المغامرات والأحزان والمخاطر قد تلاشى وانتهى؟! أليست ذراع المسرة أطول من باع الحزن؟ وهل لا تقترب من النفس أوزاع معينة من سجاياها؟ ألا بد لنا من أن نزمجر كما كان يفعل ألاتريديون[1]، قبل أن يكشف لنا الله الحي القيوم عن ذاته في حياتنا؟ وهل لا يكون بجانبنا في الأوقات التي يكون فيها الهواء ساكنًا، وذبالة المصباح مشتعلة، لا تميد؟...

لا جرم أنني حينما أذهب إلى مسرح، يستولة على شعور يجعلني أحس كأنما أنا جالس مع أسلافي، أقضي معهم بضع ساعات... أسلافي الذين كانوا يتخيلون الحياة كشيء بدائي... مجدب... همجي!... إلا أن تصورهم للحياة على هذا النحو لا يكاد يترك حتى أثارة ما في ذاكرتي... ثم هو على التحقيق تصور للحياة

---

(١) الأتريديون Atrides نسبة إلى أتريوس رأس تلك السائلة المشئومة أسرة أجاممنون الذين كتبت عليهم اللعنة والشقوة وألف الكتاب اليونانيون في مصائبهم أروع مآسهم (د).

لا يسعني أن أشاطرهم إياه... إنني أرى زوجًا مخدوعًا يقتل زوجته... وامرأة تدس السم لحبيبها... وابنًا يأخذ بثأر أبيه... وأبًا يذبح ابناءه... وأبناء يسلمون أباهم للموت.. وملوكًا يقتلون... وعذارى يغتصبن... ومواطنين يسجنون... وقصارى القول... جلال التقاليد بأكمله... ولكن... وا أسفاه! ما أشد سطحيته، وأغلظ ماديته! دماء، ودموع مفتعلة، وموت! ليت شعري ماذا يمكن أن أتعلم من مخلوقات لا تتملكهم إلا فكرة واحدة ثابتة، وليس لديهم ما يستمتعون به، لأن ثمة غريمًا أو عشيقة، يجب عليهم أن يذيقوهما الموت[1]!"

والراجح أن هذه هي أقوى قطعة في النقد المسرحي البنائي الذي ظهر في السنين المائة الأخيرة. ونحن نراها واضحة الدلالة في المسرح نفسه، لا في بلياس وملسندة؛ فحسب، بل في كثير من مسرحيات إبسن الاجتماعية. فنحن نلمس في مسرحيات كل من الكاتبين محاولة الانفلات من تصور شيكسبير المأساة، إلى تصور لها أكثر ملاءمة للعصر الحديث. وثمة محاولة للإقلاع عن كتابة مآسي الدم والعظمة السطحية، إلى المأساة التي لا يكون فيها الموت فيها حقيقة مفظعة، والتي تطغى فيها العظمة الداخلية على العظمة السطحية المفتعلة. لقد اكتشف شيكسبير دنيا الأخلاق، دنيا المأساة الداخلية. واكتشف الجيل الحديث دنيا الوجدان... عالم العقل الباطن، ثم وفق بينه وبين حاجيات المسرح، كما كان جيل يوفق بين رغائبه وأمزجته وبين حاجيات مسرحه. وذلك هو السبب الذي من أجله يمكننا أن نعد هذا الكلام الذي اقتطفناه هنا، والأقوال المشابهة التي قال بها مترلنك، من بين أعظم ما قيل من نوعه في تطور المسرحية منذ نهاية القرن السادس عشر. إن هذا دليل على الغريزة البناءة في عالم المسرح لا تزال تؤتى أكلها وتنبض بالحياة.

وفي وسعنا أن نتتبع نفس هذه الحركة أو حركة مشابهة لها، في عالم الملهاة،

---

(١) The Tragical in Daily Life في The Treasnre of the Humble (جورج ألن– و– ألون ١٨٩٧) ترجمة الفردسترو.

فنحن إذا قارنا بين ملهاة لتيرنس **Terence** وملهاة لشيكسبير، أو ملهاة لكونجريف، لاكتشفنا أنه، بينما كان معظم الاهتمام في الملهاة الرومانية موجهًا على الحادثة، مع العناية برسم الشخصيات في الفينة بعد الفينة، نجد أن الملهاة عند شكسبير كانت تعتمد على رسم الشخصية؛ مع إدخال هذا العنصر الحديث الخاص من عناصر الروح المرحة التي نطلق عليها اسم الفكاهة، وأن الملهاة عند كونجريف تعتمد اعتمادًا كبيرًا على الفطنة الداخلية، تلك الفطنة المستقلة في كثير من الأحيان عن الحادثة وعن الموضوع. ونحن لا ننكر أن المتفرجين في أي مسرح قد لا يزالون يصرون باستمرار على طلب المسرحيات التي تعتمد على الحركة. وأن أكثر المسرحيات نجاحًا، والملاهي بخاصة، هي هذه المسرحيات التي تعرض لنا النواحي المادية الصرفة تقديمًا حرًا بأوسع معاني الحرية. لقد كانت ملاهي شيكسبير ملاهي جد صالحة للتمثيل لأنه كان يعني بإحكام القصة المسلية إحكامًا يقوم على الذوق والمهارة الفنية، موجهًا جهده إلى الناحية الداخلية في الملهاة، وإلى ناحيتها الخارجية. والمسرحيات التي أبدعها أساتذة المدرسة السلوكية تعرض علينا هذين العنصرين بطريقة مشابهة. ومن هذه الملاهي: حب بحب **Love for Love** والعازب العجوز **The old Bachelor** ورحلة إلى اليوبيل **A Trip to the Jubilee** التي عنى فيها كونجريف وقاركهار بالرجوع إلى المصادر السطحية المثيرة للضحك... ولكن.. بالرغم من ذلك... وبالرغم أيضًا من العوامل ذات لجاذبية المستديمة التي نجدها في المهزلة، فإن في وسعنا تتبع هذه الحركة نفسها في عالم الملهاة، بنفس الوضوح الذي تتبعناها به في عالم المأساة. وفي هذا المجال أيضًا نرى أن الاتجاه الذي لا يتغير هو "من الداخل القريب من السطح... إلى الداخل الأكثر عمقًا".

الصراع:

تزداد الحقائق التي ذكرناها وضوحًا حينما نشرع في بحث أهم أجزاء المسرحية... ألا وهو: الصراع. والصراع هو النبع الذي تصدر عنه الرواية التمثيلية بتماسها ففي المأساة نرى على الدوام صراعًا بين القوى المادية بعضها ضد بعض،

أو الذهنية، بعضها ضد بعض؛ أو بين القوى المادية والذهنية معًا. وفي الملهاة نجد باستمرار صراعًا بين الشخصيات، وبين الجنسين، الذكر والأنثى، أو بين الفرد والمجتمع. و"الرأفة والرعب"، وهذه عبارة آرسطو المشهورة، يصدران في المأساة عن هذا الصراع؛ وجوهر المادة المضحكة في الملهاة يأتينا من المصدر نفسه.

وجلى أننا نستطيع أن نلمس في المأساة أنواعًا متشعبة من مبدأ الصراع لا تعرض في الروايات المختلفة فحسب، بل نحسها في المسرحية الواحدة أيضًا. والصراع الظاهري الخالص هو أول أنماط الصراع التي تستلفت أنظارنا. ونحن نستطيع أن نتبين في الروايات اليونانية القديمة، أكثر من أي روايات أخرى، الصراع ناشبًا بين قوتين ماديتين (قد يكونان شخصيتين)، أو بين ذهنين، أو بين شخص وقوة أعلى منه. وبسبب ما نعرف من قيود المسرح الأثينين وما ينتج عن هذه القيود من إنتاج مسرحي ذي نسب جامدة وجو جامد، نلاحظ أن مآسي إسكيلوس وسوفوكلس ويور ببدز تحمل طابع التناقض، باعتمادها من جهة على الموضوع الممثل، بمعنى أن الصراع المفجع هو صراع خارجي، ومن جهة أخرى يتجاهلها الموضوع الممثل، بمعنى الحركة المسرحية، في أثناء التطورات التي يسير فيها الموضوع. وقد تكون أكثر صوابًا إذا أخذنا بما ذهب إليه فوجان **Vaughan** من أن المسرحية اليونانية هي مسرحية أوضاع أو مواقف **Situations**؛ وهي نوع خاص من المجهود المسرحي لم يلبث أن تسلمه كتاب المذهب الكلاسيكي الحديث في كل من فرنسا وإيطاليا. وتكاد هذه الأوضاع أن تكون على الدوام ذات صراع خارجي صراع إنسان مع قوة من القوى الخارجة عن ذاته، كما هي الحال بين أورست وربات العذاب **furies**، أو الصراع بين إنسان وإنسان، كما هي الحال بين أجاممنون وكليتمنسترا، أو بين أوديسيوس (أوليسيز) وبين أندروماك (في مأساة الطرواديين لمنكا) ولا يخفى أن هذا الصراع الخارجي هو أشد ألوان الصراع بدائية من بين أنماط الصراع المفجع كلها. وهو في حاجة إلى العبقرية التي ترفعه إلى ذروة الفن المتأجج حماسة.. ورب كاتب لم يبلغ شأن الكتاب العظام بعد، يكون

مشتغلًا بمشروع مسرحية رومنسية. بأسلوب رومنسي، يصل في بعض أجزاء مسرحيته على ذروة تسترعي النظر حقًا. ولكن كاتبًا كراسين، أو كاتبًا مثل ألفييري فقط، هو الذي يستطيع أن يجعل من مسرحية "الموقف" شيئًا نابضًا بالصدق واسترعاء النظر. ثم إن الصراع الخارجي ليس محصورًا بالطبع في المذهبين الكلاسيكي والكلاسيكي الحديث. فكاتب مثل خرستوفر مارلو، منشيء المسرحية الرومنسية الإنجليزية، لا يصور لغا في جميع مسرحياته، إذا استثنينا مشهدًا واحدًا في الدكتور فاوست، ومسرحيته التاريخية إدورد الثاني، إلا الصراع الخارجي الناشب بين الأشخاص والقوى. وتيمورلنك في المأساة الموسومة باسمه يقف في وجه قوة الحياة؛ وباراباس "في يهودي ملطا" هو شخصية مفجعة لموقفه الذي يشبه موقف تيمورلنك. والذي يسترعى الاهتمام في كلتا المسرحيتين هو، أولًا: هذا الصراع بين شخصية مسيطرة، وعالم من الشخصيات الأقل شانًا؛ وثانيًا: هذا الصراع بين تلك الشخصية المسيطرة وبين قوة أكبر منها وأجل شانًا.

ونقيض هذا الصراع الخارجي الصراع الداخلي؛ هذا الصراع الذي يستحيل علينا أن نتبين هيف أخلص صوره. فالعمق، أو الداخلية كما سماها فوجان، من خصائص المسرحية الحديثة بالقياس إلى المسرحية القديمة؛ ولا يتجلى هذا العمق في أحسن صوره غلا في ميدان النضال المفجع. وبالرغم من تلك النبذة الساخرة التي وضعها العلماء الأكاديميون عن المعادلة القديمة التي نصها: (سنكا + المسرحية الأخلاقية = المسرحية الشيكسبيرية) فنحن لا يسعنا إلا أن نصدق أن الصراع القديم في الروايات الأخلاقية مع هذه الشخصيات العامة، من قبيل شخصية "كل حي **Everyinan**" أو هيومانوم جينوس **Humanum Genus**، تلك الشخصيات التي تأخذ التجارب والمغريات بخناقها، والتي تضايقها الملائكة الأخيار... نقول إن هذا الصراع كان ولا بد القوة الملهمة في تطور هذا النزال المشبوب في أعماق عقل البطل، النزال الذي لم يعد بعد نزالًا بين قوة وقوة، ولا حتى بين عقل وعقل. ولكن بين عاطفة وعاطفة، وبين فكرة وفكرة... إنه هذا

التطور الذي يتجلى في أعظم صوره في مسرحيات عصر إليزابيث، التي كانت أول روايات ظهرت فيها صورة الصراع الداخلي الذي يسير جنبًا إلى جنب مع صراع خارجي، ممتزجين أحدهما بالآخر، مشتركين كلاهما في جوهر المأساة، وإن كانت الأهمية الأكثر غلبة، والأعظم شأنًا، هي للصراع الداخلي. ومن هذا ما نرى في مأساة عطيل من هذا الصراع الخارجي بين عطيل وياجو، هذا الصراع الذي لا يسترعى منا غير أعيننا... فإذا جاوزناه، وجدنا ثمة عقل عطيل نفسه... وما يضطرم في أعماقه من هذا النزال الذي جعل من المسرحية آية رائعة من آيات الفن العالمي. ونحن نجد في هاملت مثل هذا تمامًا... فثمة هذا الصراع الخارجي بين هاملت والشبح... وبين هاملت وكلوديوس، إلا أن جوهر المأساة الحقيقي يستكن في أعماق عقل هاملت نفسه، كما نرى الصراع الخارجي أشد وضوحًا في مأساة الملك لير؛ لكنه يتلاشى ثانية في ماكبث، حيث تتركز قيمة المسرحية في هذا الصراع الذي يضطرم على أشده في أعماق عقل الملك القاتل، وفي أعماق قلبه.

ولما كانت المسرحيات الرومنسية ليست كلها من هذا النمط، فإننا نجد أن الكثير من مسرحيات المذهب الكلاسيكي الحديث، وإن قامت هذه المسرحيات كما هو شأنها، على التصور اليوناني القديم، وإن جانبت الجادة أيضًا بفعل الحماسة الكلاسيكية "للخرافة". نقول إننا نجد أن الكثير من هذه المسرحيات، مع ذاك، قد اشترك فيه الصراع الداخلي والصراع الخارجي بصورة وإن تكن بدائية إلا أنها صورة تستلفت الأنظار. ومسرحيات الحب والشرف التي ظهرت في فترة عودة الملكية من التاريخ الإنجليزي، إن هي إلا مثال آخر للاتجاه الذي نلحظه في روايات راسين وألفييري. ونحن ربما أضحكتنا فكرة دويدن عن المنصور Almanzor أومنتزوما؛ إلا أن هاتين الشخصيتين، بالرغم من ذلك، إن هما إلا صورتان مبسطتان، مبالغ فيهما، للصراع الداخلي، والخلاف بينهما وبين عطيل وهاملت ليس خلافًا في النوع. بل إن في وسعنا أن نقول إن الشخصية الأولى من هاتين الشخصيتين الشيكسبيريتين على الأقل تصور لنا أيضًا نزالًا بين الحب

والشرف، وموضع الخلاف بينهما هو في الطريقة التي قدمتا بها: أولًا: لأنهما ليستا دراستين مركبتين، وثانيًا: لأن الصراع فيهما لم يقدم تقديمًا طبيعيًا، ولكن بطريقة الأحاديث الحيية والخطب الحماسية، وهذه الخطب والأحاديث التي يديرها المؤلف خيرًا مما كان يديرها الأقدمون، والتي يكسوها حلة تجعلها أكثر رجحانًا تفسد أيضًا مسرحيات راسين التي هي من نوع هذه المسرحيات. وإن كان الصراع الداخلي هنا يتخذ في أحيان كثيرة صورًا جذابة تسحر اللب. وإذا نحن أمعنا النظر في مأساة أندروماك. تلك الرواية التي تعد نموذجًا لمدرسة فرنسية بأكملها في كتابة المأساة، لرأينا صراعًا في عقل اندروماك، ناشبًا من حبها لولدها ومن وفائها لزوجها المتوفى؛ وصراعًا في عقل هرميون ناشبًا من غيرتها من أندروماك، ومن حبها لبيروس؛ وصراعًا في عقل بيروس، ناشبًا من حبه لآلهته وحبه لأندروماك، ثم صراعًا في عقل أورست ناشبًا من حبه لهرميون وكراهيته لبيروس.

ولا مندوحة للمسرحية الكلاسيكية أو الكلاسيكية المحدثة بحكم القيود التي يلتزمها كتابها من أن تصور هذا الصراع الداخلي تصويرًا شديد التحديد محصور المعالم. والمسرحية الرومنسية، بحكم السهولة التي تستطيع بها تطوير الشخصيات، تتيح فرصًا أكبر، وبخاصة في عرض هذا اللون من ألوان الصراع المشتق من تمثيل بعض الأحداث، وثمة تطور ظاهر أبعد مدى، كما أشرنا إلى ذلك من قبل، في كل من عمق (أو داخلية) الرواية وصراعها الداخلي، في عدد من مسرحيات العصور الحديثة. فمسرحيات مسترلنك ومدرسته تشمل على صراع داخلي وصراع خارجي إلا أن الصراع الداخلي في هذه المسرحيات ليس من طراز الصراع الداخلي في أبطال شكسبير. إن الصراع في هذه المسرحيات ليس بين الحب والشرف ولا بين فكرتين أو عاطفتين، لكنه بين العقل الواعي والعقل الباطن، بين العلائق الإنسانية وعلاق الروح، ففي مسرحية بلياس وملسنده نجد الصراع الخارجي ناشبًا بين بلياس وبين جولود... إلا أنه صراع غير ذي بال إذا وضعناه جنبًا إلى جنب مع الصراع الأعمق منه غورًا، الناشب في روح بلياس، والناشب في روح

الزوج... وإن قوة هذا الاتجاه الجديد الذي يأخذ به بعض الكتاب المسرحيين في أيامنا هذه، لتتجلى جلاء حسنا إذا نحن قارنا بين مسرحية بلياس وملسنده هذه، وبين مسرحية تشبهها في الموضوع، لكنها مشتقة من التقليد الشيكسبيري المباشر.. تلك هي مسرحية باولو وفرنشسكا لكاتبها ستيفن فلبس. ففي هذه المأساة نجد عمقًا من أشد ألوان العمق "الإنساني". فالصراع في قلب باولو هو صراع مرده إلى هذا الحب الساذج، وإلى الشرف، أما الصراع في قلب مالاتستا فرده إلى حبه لزوجته، وإلى حبه لأخيه. والصراع عند مترلنك ينتقل نقلة إلى الأمام، والراجح أن المسرح هنا، كما رأينا، يوفق بين نفسه وبين حاجيات زمانه، كما كان يفعل في أزمنة أخرى، وأنه يبرهن على استعداده لأن يتسع حتى يردد مطالب الجيل الأحدث عيدًا ترديدًا صحيحًا.

ومن أعم مصادر الضحك وأشدها جلاء في عالم المسرح هذا التعارض بين فرد، أو بين حرفة، وبين المجتمع في مجموعة. وقد صرح برجسون في كتابه الممتع (الضحك **Le Rire**) أن كل ألوان الضحك اجتماعية الصيغة، وأنها، في أساسها، تثريب جماعة خاصة على ما يظهر من انحراف في شخص بمفرده، أو فئة خاصة. وسواء رضينا عن هذا الرأي أو لم نرض فلا خفاء في أننا نلمس هنا وسيلة عظيمة من الوسائل التي يلجأ إليها الكاتب المسرحي، بل من أعظم الوسائل التي ينتفع بها في فنه. وقد يدخل الهجاء (بمعنى اللمز والتنبيط) في هذا الفن على نطاق واسع، لأنه من العسير تحاشي الهجاء في الملهاة، إلا أن جوهر الضحك ينحصر فيما تتضمنه الملهاة من التباين والصراع، سواء ذكر صراحة أو ظهرا خلال الكلام... فالوالد العجوز الذي ابتكره تيرنس؛ وشخصية طرطوف المنافق التي ابتكرها موليير؛ وشخصية بولونيوس الذي يغثى النفس، والتي ابتكرها شيكسبير؛ وشخصية فتى العصر (العايق؟) التي ابتكرها كونجريف في فترة عودة الملكية وشخصية الفتى الظريف (الحبوب!) التي اخترعها سبر **Cibber** في القرن الثامن عشر؛ وشخصية مسز مالابروب الشنيعة التي ابتكرها شريدان.. كل هذه شخصيات

كانت تتسلط في أعناق خلائق من أفراد المجتمع العاديين. إن عالمًا كل أفراده بولونيوس، لا يمكن أن يكون عالمًا مضحكًا. وبالمثل عالم يكون كل أفراده مالابروب؛ بل لن تكون هذه شخصيات مضحكة إذا تصورناها منعزلة عن بيئتها، ومجردة منها. إن الذي يبعث ضحكنا كله هو احتكاك هذه الشخصيات غير العادية، بالأنماط العادية الأخرى من البشر... ومن هنا يصير بولونيوس شخصية مسلية عندما نراه مسلطًا على هاملت وهوريشيو، وكذلك مسز مالابروب عندما نراها في هذا التباين بينها وبين فولكلاند والآخرين؛ وكذلك شخصية فتى العصر (العايق!) عندما نقارن بينها وبين شخصيات زمانها، تلك الشخصيات الرقيقة المثقفة.

وهذا الصراع بين الفرد والمجتمع هو بطبيعة الحال مما يمكن غالبًا تمييزه من الصراع بين فردين، إلا أننا نستطيع مع ذاك إدراك شيء من الفرق بينهما فنحن نلاحظ أن عنصر التضحيك في الملهاة يمكن زيادته بمعارضة مباشرة بين شخصيتين شاذتين (وبهما لحسة!) إحداهما ضد الأخرى، ثم بمعارضة مباشرة كذلك، بين كلتيهما وبين المجتمع في مجموعه. فشخصيتان مثل دجبري **Dogberry** وفرجس **Verges** شخصيتان تقف كل منهما إزاء الأخرى موقف الديوك المتقاتلة، وإن لم نضحك منهما إلا عندما نعارضهما كليهما بمخلوقات من ذوي المواهب العادية، وبندك **Benedick** وبياتريس هما أيضًا شخصيتان مسليتان كالشخصيتين السابقتين؛ وإن يكن ذلك بأسلوب آخر، إلا أنهما لا يكتسبان طابعهما الفكاهي، إن جاز هذا التعبير، غلا بحضور كلوديو من جهة. وهيرو من جهة أخرى.

على أن الملهاة لا تعتمد دائمًا على امور الشاذة أو غير العادية، وقد يبدو كأنما الجمهور، أو الكاتب المسرحي، لا يستحضر في ذهنه دائمًا هذا الصراع بين الفرد أو مجموعة من الأفراد وبين المجتمع، لا بطريق مباشر ولا بطريق غير مباشر. ثم إن أحد البواعث الرئيسية في الملهاة التي تقوم على المهارة الفنية ليس له علاقة مباشرة بذلك– وبالأحرى بالملهاة التي تنشأ عن الصراع بين الذكر والأنثى.

والملهاة الصحيحة تتطلب، كما قال هيردث، حالة معينة من أحوال المجتمع يتساوى فيها الرجال والنساء، ومن ثمة يكون الضحك ناشئًا من الصدام بين أمزجة الذكور وأمزجة الإناث؛ ولعلنا الآن نملك مجاميع بأكملها من المآسي التي تكاد تعتمد اعتمادًا كليًا على الأبطال فقط؛ ومآسي مارلو، على هذا الوضع مآس خالصة الذكورة. ومأساة هاملت، أقرب إلى الذكورة منها إلى الأنوثة؛ إلا أن الملهاة تكون في الغالب على عكس المأساة، أي يشترك فيها عنصرا الذكورة والأنوثة بصورة محققة. وقد نبحث عن ملهاة واحدة من آلاف الملاهي التي بين أيدينا، لا تكون فيها امرأة واحدة على الأقل تضطلع بدور رئيسي فلا نجد[1]. والفكاهة التي تتألق في ملهاة "الليلة الثانية عشرة" وخفة روح ملهاة **The Way of the World** وإشراقها؛ ولألاه مدرسة النميمة **School for Scandal**، كل هذه السجايا التي تفيض بها تلك الملاهي، إما أن يزداد مقدارها، وإما أن تكتسب جوهر إلهامها، من هذا الصراع الناشب بين عقليات الرجال وعقليات النساء التي تصطرع فيها. وضحك الجنسين هذا، إذا جار أن نطلق عليه ذلك الاسم، ليس يخفى أنه واحد من أكثر الانفعالات بدائية؛ وهو ينشأ مباشرة، كما يتضح ذلك تمام الوضوح، من تنافر، أو تناقض فلمسه في موضوع الرواية، أو منصوص عنه صراحة؛ والرجل الذي تبده المرأة في الحيلة، وبالأحرى الذي تلعب المرأة على ذقنه! كما نشاهد ذلك في ملهاة فلتشر: أردت صيده فصادني **Tamer Tam'd**، والمرأة المتمردة التي يروضها زوجها، كما تتجلى في ترويض المتمردة، وبحث الجنس عن وليف له في الجنس الآخر. تلك الغريزة البدائية التي تجدها في صورة مهذبة في المرأة التي تبحث عن شريكها في رواية **Wild-goose Chase**– أو نجدها في هذا الرجل الذي يبحث عن شريكه حياته كما صنع فلتشر أيضًا في ملهاته **Scornful Lady** كل هذه الشخصيات الفكهة، والمواقف المضحكة ستظل دائمًا رصيدًا ترجع إليه

---

(١) صور لنا ميردث في رسالة عن: فكرة الملهاة ومنافع الروح الكوميدي، كيف تحجب المرأة الرجل في مواقف كثيرة– مثال ذلك مللامانت Millamant في ملهاة The Way of the World.

مسارحنا في وقت الحاجة.

فكل هذه ألوان من الصراع الخارجي. تزال بين الفرد والمجتمع، أو بين فردين، أو بين الجنس والجنس الآخر، ونحن لا نتبين هنا أي إشارة إلى صراع داخلي مضحك. وليس من اليسير الهين تطوير هذا الصراع الخارجي كما نطوره في فرع من فروع الصراع الداخل في المأساة، بل لا يمكن أن نكتشفه إذا حدث إلا نادرًا. والملهاة تتناول الشخصيات البسيطة أكثر مما تتناول الشخصيات المعقدة ولهذا فهي لا تملك الوسائل التي تستطيع الإيحاء بصراع بين انفعالين (عاطفتين) في قلب رجل واحد أو امرأة واحدة. إن التعقيد حيثما دخل في الملهاة، فإنه يجعل فيها عادة أثرًا من الآثار المحركة للعواطف، أثرًا من أثار الشجن. وإنا لنلمح شيئًا مضحكًا عندما يجأر شيلوك: "يا ابنتي! أواه يا دوقاتي! (يقصد أمواله) أواه يا ابنتي!" وهذا لسببين، أولهما عدم التناسب بين المناديين، وثانيهما هذا الصراع الداخلي الذي يكشفان عنه. بيد أن كلمات شيلوك ليست كلها مما يضحك، بل هي تقترب اقترابًا من هامش الكلام المثير للشجن. وهذا هو نفسه الذي يثير الضحك في الفينة بعد الفينة في كلام بهلول (مهرج) الملك لير. وذلك لما يكشفه هذا الكلام في عقل المهرج من الصراع بين الذكاء العميق، والنكات المشتتة. على أننا نجد هنا أيضًا أن شخصية البهلول (المهرج) ليست شخصية مضحكة بل شخصية مثيرة للرثاء... وبالأحرى بطانة تليق بالكرب الذي يعانيه لير. ومن ثم فلسوف نجد أن الصراع الداخلي الذي هو من قبيل هذا النمط، وإن يكن مفخرة جميع المآسي التي ظهرت بعد عصر إليزابيث، لا يصلح أداة للتعبير المضحك الخالص.

على أن ثمة نمطًا واحدًا من الصراع الداخلي الذي يميز مسرحيات أبرع الكتاب الكوميديين من غيرها، إنه ليس صراعًا بين فكرتين، أو بين انفعالين (عاطفتين)، بل هو صراع بين وهمين (تخيلتين) ينتهيان إلى ما يعرف عادة باسم القدرة على التنكيت، أو البراعة في التندر: **esprit or wit**، وهي عبارة طالما تناولها الكتاب بالرشح، ولقد فسرها لوك **Locke** كما هو معروف، بأنها هي هذه

السجية من سجايا عقولنا التي تجمع الآراء المتشابهة بعضها على بعض في سرعة وفي تنوع. وقد أجاز أديببون هذا التعريف الذي وضعه لوك، لكنه زاد عليه أن التندر (التنكيت) لا يتناول في أكثر الأحيان التطابق بين الآراء فحسب، بل يتناول التعارض بينها أيضًا. وأيًا كان التعريف الذي نأخذ به فسنجد أن التندر معارض للفكاهة، ولهذا السخف الذي يزعمون أنه يصدر عن الذكاء أو الوعي أو عن الصنعة أو التهذيب. إنه يصدر عن الذكاء وعن الوعي من حيث أن خالق النكتة، وإن كان الناس يضحكون معه، فإنهم لن يضحكوا عليه. إنه يقول الأشياء المضحكة وهو عامد لها قاصد إليها. ثم هو يصدر عن الصنعة من حيث أنه لا ينشأ عن الشعوذة الطبيعية أو الهلوسة غير الشعورية؛ ثم هو يصدر عن التهذيب من حيث أنه لا يظهر بأي حال في الشعوب البدائية، وذلك لأنه قد تطور خلال أحقاب طويلة من المحاولات الذهنية والأحاديث المثقفة. والتندر ينشا أصلًا من الصراع بين فكرتين، أو بين فكرة وغاية. وال**bon mot** (النكتة أو النادرة) هي التعبير عن صدام بين تخيلين منفصلين أو فكرتين لا علاقة لإحداها بالأخرى، نراهما يتصلان ببعضهما لحظة واحدة، والنادرة تتجلى في أوضح صورها في شكل تورية (قافية!)؛ أما في أوجها فتبدو مجرد اختلاط أمرها على العقل في ناحيتين من نواحي التصور. وهي تدل على لوذعية ذهنية قادرة على سرعة الوصل بين فكرتين متنافرتين تنافرًا جوهريًا.

فهذا الصراع بين التخيلات هو الذي يبدو كأنه السمة التي تتميز بها الملهاة الحديثة. وهو يقع في ملاهي شيكسبير كنوع من أنواع الشعشعة في جو الفكاهة اتي كانت تسود الملهاة في ذلك العهد؛ وهو يشغل مكانًا أساسيًا في ملاهي كونجريف وأقرانه من رجال المدرسة السلوكية، وهو مصدر السحر في ملاهي **The Way of the World**، ومدرسة النميمة، و **The Importance of being Earnest**.

الشمول: أو الروح العالمي[1] Universality

ولنتوقف هنا لحظة لتلخيص ما وصلنا إليه من نتائج. لقد رأينا أن الصراع عامل أساسي في المسرحيات جميعًا، وأن الصراع الخارجي: هو أقوى ما يجذب النفوس في جميع المسارح؛ وأن الصراع الداخلي هو الذي يكسب المأساة أو الملهاة الجلالة والرفعة، وأن المسرحية لن تتسم بسيماء العظمة إلا إذا جانبت حدود المهزلة من جهة وحدود الميلودرامة من جهة أخرى؛ وهي لن تظفر بمكانها العظيم في عالم المسرح، ولن تظفر بمكانها العظيم في عالم المسرح، ولن تظفر بالنجاح في عالم الأدب إلا عندما تجتمع فيها هاتان السمتان.

على أننا نستطيع أن تتناول مأساة او ملهاة يهتم فيها المؤلف بالشخصية اهتمامًا كبيرًا. وحيث نلاحظ أن ناحية العمق فيها جلية بصورة مقصودة أو بغيرها. ومع ذلك فقد لا تكون هذه المسرحية التي تناولناها شيئًا ذا بال في عالم الأدب.. وبديهي أن كل مسرحية يجب أن يكون لها فضلًا عما فيها من رسم للشخصيات ومن عمق، جو عام، أو روح عام، بحيث يشمل تطور "القصة الملفقة" كله، ويضفي على الشخصيات كلها صبغة فريدة ولونًا طاغيًا. فهذا الروح.. أو الجو... هو ما أطلق عليه من الآن "الشمول"، أو الروح العالمي، **Universality**.

ودعنا مرة أخرى من هذه النظريات المجردة إلى الأمثلة المجسمة. وهلم فلنأخذ مثلًا على ذلك هذه المأساة التي لا يعرف الناس كاتبها، والتي وصلتنا من عصر إليزابيث، واسمها **Arden of Feversham**؛ فهذه مسرحية حسنة التصور، جيدة الكتابة، ويكفي للدلالة على ذلك أنها نسبت إلى شيكسبير؛ فليس حوارها فقط هو الشيء الجيد فيها، بل بناؤها أيضًا بناء فيه توازن وانسجام، وشخصياتها

---

(١) المقصود بكلمة Univerality ألا يكون الشيء محليًا topical أو local (أي ألا يقع إلا في مكان معين أو بلد معين)– وألا يكون موقوتًا بزمن معين أيضًا temporary بل يقع في كل زمان وكل مكان وعند كل أمة من الأمة. وكدنا نترجمها بكلمة أهمية لولا ثقلها (د.خ).

مرسومة بطريقة لا يحسنها إلا الأقلون من شعراء عصر إليزابيث المسرحيين. ونحن لا يسعنا أن ننكر أن المسرحية مسرحية جيدة، ومع هذا فنحن حينما نضعها جنبًا إلى جنب مع هاملت أو الملك لير أو ماكبث فنحن لا نشعر فقط بأنها لا تسامي هذه المسرحيات في عظمتها، بل ندرك أنها لا تقف معها في مستوى واحد في قوة الإنتاج؛ وهنا لا يسعنا إلا أن نقرر أن هاملت ولير وماكبث مسرحيات عظيمة، أما **Arden of Feversham** فليست إلا مسرحية جدية. وثمة شواهد على أنها تفتقر إلى أشياء ليست فيها، إلا أنها أشياء لا علاقة لها مباشرة بالموضوع أو النص أو رسم الشخصية. فما هو إذن بالضبط ما يسبب إخفاقها؟ وبعبارة أخرى: ما هو هذا الذي تفتقر إليه هذه المسرحية مما يجعل مسرحيات شيكسبير أعظم منها؟ إن مسرحية **Arden of Feversham** مأساة شعبية أو عائلية!... إنها ليست أكثر من أقصوصة غنائية تروي لنا قصة هذا الزوج الذي قتلته زوجته هي وعشيقها... فهي إذن مسرحية عائلية، إلا أن المسرحيات العائلية لا ينبغي بالضرورة أن تستبعد من عالم المأساة الرفيعة، فمعظم مسرحيات إبسن تبلغ مستوى رفيعًا يجعلها قريبة من روائع شيكسبير؛ وهذا هو الشأن في مأساة اليتيم لأتواي، ومأساة "امرأة قتلتها الشفقة **Woman Killed with Kindness** لمؤلفها هيوود **Heywood** وحينما نتعمق أكثر من هذا نرى أن السبب الحقيقي في سقوط المسرحية ليس هو موضوعها، وأسكنه طريقة تناول هذا الموضوع. فمأساة **Arden of feversham** تتناول حادثًا مستقلًا منفردًا عن غيره من الحوادث، ونحن نسمى مثل هذا الحادث حادثًا خسيسًا، كما نسمى أمثاله من الحوادث التي ترويها الصحافة اليومية حوادث خسيسة. والانفعال (أو العاطفة) التي تتضمنه هذه الصنعة قد لا يمكن تعريفه بالدقة اللازمة- إلا أنه على كل حال يعني أن قارئ الرواية، أو قارئ النبذة في الصحيفة اليومية لم ينتش بهذا الذي وقعت عليه عيناه؛ وذلك لأن الحادث يتسم بالسخافة والبساطة، بل يبدو عاديًا إلى جانب ما نقرأ في الصحيفة من الأشياء الأكبر والأكثر أهمية؛ إننا لا نجد في الطريقة التي عولجت لها الرواية هذا الشمول

أو الروح العالمي، الذي أشرنا إليه في أول كلامنا هذا، والذي نجده في "هاملت"، أو في عطيل، تلك المأساة التي تعالج موضوعًا قريب الشبه إلى حد ما، كما عسانا نلاحظ، بموضوع **Arden of Feversham** إننا نجد هذا الروح العالمي الشامل في مسرحية **Venic Preserved** وفي "بيت دمية" **A Doll's House** وفي **Rosrnersholm**[١]. فالذي يميز المسرحية العظيمة هو هذا الروح العالمي، ولا قيمة بعد ذلك لزمن تأليف المسرحية، أو مكان تأليفها. أما ما يتوقف عليه هذا الروح العالمي، أو طريقة وصول الكاتب إليه، فترى من المناسب تأجيل الخوض فيه إلى بحثنا الأكثر ضبطًا والذي خصصناه لطبيعة المأساة نفسها.

ولسوف يتضح لنا تمام الوضوح، أن كون الحادث من حوادث الحياة حادثًا مرعبًا لا يعني بحال أن يكون حادثًا مفجعًا أو تراجيديًا، ولقد لاحظ ذلك في القرن السادس عشر الكاتب جان دي لاتاي **J. de la Taille** عندما كتب يقول: "إن المأساة لا تعالج أمثال هذه الأشياء التي تقع عادة في الحياة اليومية، وتقع لأسباب عادية- كأن يموت إنسان ميتة عادية، أو كأن يموت إنسان مقتولًا بيد عدو من أعدائه، أو كأن يشنق إنسان محكوم عليه بالإعدام جزاء ما جنت يداه، وذلك أن أمثال تلك الأحداث لا تستثيرنا بمثل تلك السهولة، ولن نسكب من أعيننا بسببها دمعة واحدة. وعلى هذا، فالخاتمة الوحيدة الصادقة لما نسميه مأساة هو أن تثيرنا جميعًا، وتبتعث في فؤاد كل منا أرق الأحاسيس، ولهذا يجب أن يكون الموضوع مثيرًا للرثاء، مؤلمًا في ذاته.. موضوعًا لا يلبث أن يثير فينا انفعالًا ما[٢]".

وقد لاحظ سارسيه في القرن التاسع عشر هذه الملاحظة نفسها، عندما فطن إلى أن الفن الرفيع شيء لا مندوحة عنه في اختيار الموضوع المفجع أو ابتكاره،

---

(١) لست أرمي هنا إلى غقامة مقارنة ما بين أوتوي وهيود، أو بين إبسن وشيكسبير، إنما أعي فقط أ، أحسن مسرحياتهم هي من نوع الإنتاج الرفيع نفسه.

(٢) Saul le furieux فصل De l'Art de la'tragedie (١٥٧٢).

وعلى هذا فليس السر كل السر فيما يكون للمأساة من طابعها المضمون في أذهان النظارة إلا أن يختار لها الموضوع الذي يستطيع بروحه العالمي الشامل، ذلك الروح الذي يكون الإيحاء به في كثير من الأحيان عن طريق الرمز والتضمين، أن يرفع المجموعة الواحدة من الأحداث إلى منبسط فسيح المدى، يكون بعظم انبساطه أحد العناصر الهامة التي تثير طابع الفجيعة نفسه في القلوب.

وسنجد أن الملهاة الراقية تتسم لها طابعها من هذا الروح الشامل العالمي؛ فنحن نلمس في الملاهي العظيمة كلها، ما نلمسه في جميع المآسي العظيمة من أن الأحداث والشخصيات ليست بمعزل عنا، فنحن نلمس أنها جميعًا متصلة بطريقة ما بعالم الحياة العادية. وإنا لنجد في الشخصيات التي من نوع طرطوف وبوباديل ودودجبري، من شخصيات الملاهي الراقية، نماذج بشرية (يمكن أن يقاس عليها أهل هذا العالم) فهم لا يمتازون بشيء خاص، أو شيء لا يوجد في غيرهم. على أننا إذا وجدنا في ملهاة ما شخصية مثل شخصية ببر **Bibber** التي ابتكرها دريدن في ملهاته **The Wild Gallant**، فإننا نحس بأن هذه الشخصية شخصية مستقلة، وأن ببر لا تصله بغيره من الشخصيات صلة، وأنه نمط وحده لجنون من نوع خاص. إن الهلوسة التي تجاوز الحد ليست مما يثير الضحك الحقيقي في الملهاة، أما مثيرات الضحك حقًا فنجدها في أنماط الأزياء (والمودات) وأساليب السلوك، والحرف، وطبقات الهيئة الاجتماعية.. والروح العالمي الشامل مطلوب هنا، كما هو مطلوب في المأساة. ويجب ألا نهمل ملاحظات آرسطو عن خصائص معينة رأى أنها تميز المسرحية ونحن بصدد النظر في هذا الروح العالمي الشامل في كل من الملهاة والمأساة. فهو يقدر في كتابه– الشعر– أن امأساة الرفيعة تحتوي على قوة مثالية معينة، وأن ثمة عنصرًا تعميميًا في جميع الملاهي الراقية. وأسمع إليه يقول:

"إن الشاعر والمؤرخ لا يختلفان من حيث الكتابة بالشعر أو بالنثر. ومؤلفات هيرودوتس ممكن أن تنظم شعرًا، ومع ذلك فهي تظل لونًا من ألوان التاريخ، لا

ينقص شيء من قيمتها أو يزيد فيها، نظمت أو لم تنظم. أما الفرق الحقيقي فهو أن المؤرخ يروي الذي حدث، في حين يروي، في حين يروي الشاعر ما قد يحدث، ولهذا كان الشعر أعلى طبقة، وأقرب إلى الفلسفة من التاريخ عبر الأشياء الخاصة المحدودة"[1].

وليس يخفي ما تحمل كلمات آرسطو هذه من بينة على روح المسرحية العام العالمي، مما أسلفنا القول فيه الصفحات السابقة، ومما سنتناوله بتفصيل أطول في الصفحات التالية. ثم إن تعبير آرسطو لا يذهب بعيدًا عما يعني أنه الروح العام لقطعة من الفن: وليس يبدو أنه قصد على تلك الوسائل الكثيرة المتنوعة التي ضمن بها الكتاب المسرحيون والشعراء أثرهم الفلسفي".

---

(1) لا بد من الرجوع على كتاب بوتشرِ Aristotle's Theory of poetry & Fine Art للإلمام بموضوع عالمية الأدب اليوناني وفهم مرامي أقوال آرسطو بالضبط.

الباب الثاني

الروح العالمي الشامل

الفصل الأول

في المأساة

لا بد لنا ونحن ننتقل من تلك النظرة العامة السريعة في الخصائص الرئيسية للأنماط الرفيعة من المسرحية، إلى التحليل الأكثر تفصيلًا للمأساة والملهاة بخاصة.. نقول إنه لا بد لنا، وإن وقعنا في شيء من التكرار، من أن نستقصى بعض موضوعات البحث التي لم نملك من قبل إلا أن نخطفها خطفًا؛ وذلك لكي نروي النظر في طرائق الكتاب المسرحيين وأساليبهم المختلفة. وبما أن مسألة الروح العالمي الشامل، كما أسلفنا، واحد من الموضوعات ذات الأهمية البالغة في دراسة المأساة، فإنه سيكون أساس هذا التحليل.

أهمية البطل:

لقد رأينا من قبل أن الروح العالمي الشامل عنصر ضروري ضرورة قصوى في كل مأساة عظيمة.. والمشكلة التي أمامنا الآن هي: كيف، وبأية الطرق الخاصة، استطاع الكتاب المسرحيون في العصور القديمة، وفي عصر اليزابيث، وفي العصور الحديثة، أن يحققوا هذا العنصر الهام في مسرحياتهم؟ ترى: هل حققوه من وجهته الخارجية؟ وهل هو شيء قطري في تصورهم للشخصية؟ أو هو شيء لا بد أن يبلغ كماله من الداخل ومن الخارج على حد سواء!

وليس يتسع المقام هنا إلا لعدد قليل من الاعتبارات والآراء:

ولا بأس من أن نبدأ بحثنا باقتباس كلمات قليلة لأرسطو. فهو يقرر أن "بطل المأساة يجب أن يكون شخصًا ذا شهرة كبيرة ورفاهية زاهرة" والشهرة الكبيرة والرفاهية الزاهرة عبارتان لا ترادفان بالضبط الملكية، لكنهما قريبتان منها تلك

القرابة التي تجعل أرسطو مسئولًا عن كل الأقوال التي قالها الكلاسيكيون المحدثون الأقرب منا عهدًا، والتي تتعلق بالطبيعة الجليلة الشأن لبطل المأساة. وحينما نجد أن أحدًا من نقاد المذهب الكلاسيكي الحديث لا يتناول هذا الموضوع الهام بالذكر، ففي وسعنا أن نسلم بأن السبب في ذلك، هو أن ما قبل فيه قد بلغ من الكثرة حدًا من البديهيات، حتى لم يعد يتسع القول فيه لقائل– لقد كانت المأساة العائلية أشبه بالمستحيلات عند الإغريق، إما عند الأوغسطيين فقد كانت من المحرمات.

على أن السنن الكلاسيكي ليس وحده هو الذي كان يقضي بأن يكون بطل المأساة ملكًا أو شخصية لامعة. فقد رأينا أن أهل العصور الوسطى كانوا يفترضون صمنًا بأن جميع المآسي لا تتناول إلا أشخاص الملوك والأمراء، وهو افتراض لعلة تسرب إليهم من تلك النتف الغامضة التي وصلتهم عن أرسطو وأتباعه.. وهذا راهب شوسر يقول:

إن المأساة هي رواية قصة معينة

بما تحمله إلينا أنباء الكتب القديمة

من أخبار الذين كانوا يومًا ما مظفرين

فتراهم يسقطون من قمة مجدهم إلى

وهجة التعاسة، وتكون خاتمتهم الشقاء[1]

والحكايات التي يرويها شوسر لا تكاد تتحدث إلا عن طغاة هذه الحياة

([1]) مما يجب أن نذكره هنا أ، المأساة بمفهومها عندنا لم يكن لها وجود في عالم العصور الوسطى، إلا في شكلها في روايات الألغاز الغامضة Mysteries.. والمأساة التي يعنيها شوسر هنا هي مجرد القصة المفجعة بمعناها الذي ذكر الراهب في هذه المقطوعة.. كما كان يعني بلفظة كوميديا قصيدة من فطم دالتي فحسب (المؤلف).

الدنيا، إذا استثنينا عددًا قليلًا من الشخصيات الخرافية وشخصيات الكتاب المقدس. ولسوف نتناول بالتفصيل تلك الصورة التي علقت بالأذهان عن المأساة على أنها السقوط من قمة التوفيق إلى حضيض البؤس والشقاء.. أما الآن فسنقتصر على هذا الرأي الذي يرونه في بطل المأساة هذا الرأي المأثور عن القدامى الكلاسيكيين، وعن أهل العصور الوسطى على السواء. ونحن حينما نستعرض هذا الرأي في ضوء الروح العالمي الشامل، نتبين أننا هنا إزاء طريقة من أشد الطرق فجاجة، وإن كانت من أكثرها انتشارًا في الوقت نفسه، في ضمان شيء من الجو العام الذي يذهب إلى أبعد من مجرد الأشخاص الذين يوافوننا من فوق المسرح، إن وجود شخص ذي أهمية بوصفه بطلًا يشعر المتفرج بأن ثمة أشياء وراء هذه الشخصية أكثر مما يبدي لنا ظاهرها. وفي العصور التي كانت الملكية لها منزلة أعلى مما لها اليوم (وعلى الأقل عند غالبية الأمم الغربية) لم يكن الناس يرون في البطل الملك مجرد فرد من الناس يتلوى في مخالب الشقاء واليأس، بل كانوا يرون فيه رمزًا لمصير مملكة بأسرها؛ وقد فقدت هذه الطريقة من طرق ضمان الروح العالمي شيئًا من قوتها التي كانت لها في أول الأمر. ولما لم يعد الملوك أصحاب الحول والطول جميعًا في بلادهم، تلاشت بالضرورة تلك الفكرة التي كانت يذهب إلى أن مصائر الرعية ترتبط بمصير ملكها؛ إلا أن هذه الطريقة كانت في العصور اليونانية الكلاسيكية، وفي عالم العصور الوسطى طريقة صحيحة كل الصحة في الوصول إلى هذه الغاية؛ على أنها كانت قد أخذت تفقد الكثير من قوتها وقيمتها في عصر اليزابيث بالفعل. ويمكن أن يعتبر ظهور مأساتي **Arab of Feversham** و **A Womon Killed With Kindness**في أواخر القرن السادس عشر وأوائل القرن السابع عشر محاولات بيديها ثائرون بطريقة لا شعورية لخلع نير الاصطلاحات القديمة، وللتعبير عن شيء أكثر مع غيرها من المقومات الثورية، كنشأة الرقابة البرلمانية التدريجية، وكظهور الطبقات الوسطى الذي تصوره مسرحية تاجر لندن **London Merchant**، لمؤلفها **Lillo**، تلك المسرحية التي لم تكن

تقل في روحها الثوري عما كان يتسم به اليعاقبة. وظهور الطبقات يجب أن ينظر غليه من زاوية المجتمع الإنجليزي السريع التغير، وذلك في منتصف القرن الثامن عشر.

على أن ظروف عالمنا الحديث ربما تكون سائرة إلى الوراء، إلى أمثال تلك الظروف التي أسفرت عن المسرحية الملكية القديمة. ولقد كانت فكرة الديمقراطية منذ القرن السابع عشر فكرة من الأفكار الذائعة بين الناس باستمرار، وكان سلطان الشعب شيئًا له صولته منذ ذلك التاريخ كذلك. ومن أعجب ما نلاحظه في السنين القلائل الأخيرة من ميل هذا السلطان الشعبي في كثير من البلاد الأوربية إلى الانحناء أمام إرادة هذا الملك غير المتوج الذي يفرض سيطرته بالجهر بتأييد إرادة حزب– ولعلها تكون إرادة حزب أو جده هو نفسه. وحيث كان قيام طاغية من الطغاة أمرًا قد يكون مستحيلًا في أوربا الغربية قبل عشرين سنة خلت، فإننا نراه الآن من الحقائق الثابتة، ولعل سلطان لينين، أو موسوليني لا يختلف عن سلطان أي حاكم قديم غلا اختلافا نظريًا فقط. وبعبارة أخرى لقد أصبح بيننا الآن حكام ترتبط حياتهم ارتباطًا وثيقًا بمصائر شعوبهم، حتى لعل فكرة البطل الملك، أو البطل الحاكم، تعد مستغربة بيننا اليوم كما كان شانها في الجيل السابق[1]. ولقد كانت المسرحية في سنة ١٩١١ تبدو كأنما تسير وفقًا لتعاليم الديمقراطية العسكرية، حيث كان الفرد شيئًا ثانويًا بجانب الطبقة أو الفكرة وتابعة لهما؛ وفي سنة ١٩٣١ بدت في الأفق أمارات تنذر بأننا ربما ننتكس فتظهر عندنا من جديد المسرحية الجدية التي تعني بخاصة بتلك الشخصيات القليلة غير العادية التي من نوع شخصيات الطغاة، وقد يكون اهتمامنا بمسرحيات التراجم هو مجرد مظهر من مظاهر انشغال بالنا بهذه الشخصيات الطاغية، غير العادية. وأيًا كان السبب فنحن نلمس أن ظروف العالم الحديث تجعل هذه البدعة الموغلة في القدم، التي قصد

([1]) الطبعة التي تترجم عنها هذا الكتاب هي طبعة ١٩١٧ (أي قبل الحرب العالمية الثانية بعامين).

بها ضمان وجود روح عام عالمي في مشروع المسرحية شيئًا أكثر استقامة على الفهم، ومن ثمة يكون أكثر استرعاء للانتباه.

وحيث لا يدخل عنصر الملك أو الطاغية لسبب ما من الأسباب في موضوع المسرحية فينبغي أن نتذكر أننا إذا غضضنا الطرف عن أمثال هذه الموضوعات ذات، "الأهمية التي لها اعتبارها"، فيجب بناء على هذا إدخال شيء يمكن أن يحل محل هذا الانفعال الذي يشيره سقوط ملك أو أمير. ولنتعظ دائمًا بما لمسنا من أسباب سقوط مأساة **Arden of Feversham** لقد "هبط" موضوع هذه الرواية: من وجهة نظر القرن السابع عشر المسرحية (بما فقد من عامل الإثارة هذا) ثم لم يعوضنا المؤلف عن هذا العامل شيئًا ما ليحل محله. وهنا، كما سوف يتضح لنا، إحدى الصعوبات الكثيرة التي يعانيها مؤلفو المسرحيات الشعبية.

استخدام العناصر الخارقة للطبيعة:

ولا يذهبن بنا الظن، بطبيعة الحال، إلى أن استخدام البطل ذي الدم الملكي كان الوسيلة الوحيدة التي لجأ إليها الكتاب المسرحيون القدامى لضمان وجود الروح العام العالمي في مسرحياتهم. بل إن ثمة وسائل كثيرة لا تخفي على أحد في المسرحيات اليونانية والإنجليزية على السواء، وإن تكن وسائل لم يذكرها لنا أرسطو. والراجح أن أهم هذه الوسائل هي الإظهار المباشر لقوة من القوى فوق البشرية. قوة تصلح في الحال لأن تكون وسيلة لها من القدرة ما تستطيع به خلق جو أفسح مدى من الجو الذي تستطيع خلقه هذه الحوادث الفردية المجردة التي تجري فوق المسرح؛ ولها من القدرة كذلك ما تستطيع به إشاعة شيء من الشعور بالرعب، هو، كما سيجئن أحد الأصول الجوهرية في المأساة. وإذا نحن أمعنا النظر في ثلاثية إسكيلوس المشهورة (الأورستية) والتي تتكون من أجاممنون، وخوفروا **Choeparoe** (حاملات الخمر المقدسة) ويومينيدز **Eumenides** (ربات العذاب)، لتبين لنا أن جانبًا على الأقل من روح هذه الحلقات الثلاث يأتي من

ناحية الشعور بهذا العنصر غير الطبيعي، الذي لا نراه ممثلا أمامنا على المسرح فحسب، بل الذي نتمثله بأدهاننا أيضًا... إن ربات العذاب تدخل المسرح أمامنا بأشخاصها، وكذلك شبح كليتمنسترا ينهض ويخاطب الجمهور، ثم أقوى وأبعد من هذا أثرًا، عنصر القضاء والقدر الذي يكون ظهارة مبهمة فسيحة المدى للمسرحية كلها.. أسرة بتمامها كتبت المقادير على جبين كل فرد من أفرادها مصيره إلى التهلكة، وفي إثر كل سليل من أبنائها نسمع إلى وقع أقدم الأرزاء والبأساء والجريمة... لا يستطيع أحد منهم مهربًا... واللعنة جاثمة في مكان القوة والسيطرة التي تمارسها هذه الفئة الغريبة من الحاكمين. وهكذا نرى أن قصة حقيرة كهذه القصة من قصص الدم والانتقام، قد انتقلت في الحال، وبهذه الوسيلة، إلى آفاق أسمى، واكتسبت من فورها أهمية خاصة صادرة من موضوعها نفسه.

ولا جرم أن ثمة وسائل كثيرة متشعبة لاستخدام هذا العنصر من عناصر ما وراء الطبيعة في المأساة، وهذه الوسائل تبدأ من تلك الطريقة البدائية التي تظهر لنا طفيف إنسان متوفي فوق المسرح، ثم تتنوع حتى تقتصر على مجرد الإيحاء بجو لا يمكن تفسيره أو تحديد معالمه... جو لا يستطيع أحد أن يقطع فيه يشئ قطعًا باتًا... الجو الذي يقذف فيه تلك التسليحات الغامضة... نفاثات الفكر والشعور الهائمة في عالم لا يمكن أن يتبينها النظارة فيه على حقيقتها. وأيسر هذه الطرق كلها هو استخدام أحد الرباب في المسرحية، إلا أن هذه الطريقة كما هو واضح تمام الوضوح، لم تكن أمرًا مستطاعًا إلا في مسرحيات اليونان، وفي الروايات الدينية البدائية في أوربا، في العصور الوسطى. ولقد كان ظهور طيف سماوي في مسرحيات عصر إليزابيث، أو في المسرحيات الحديثة، أمرًا يكاد ويكون مستحيلًا على الدوام. والسبب في سقوط رواية فلتشر، "انتقام كيوبيد" يرجع كله إلى إظهار إله الحب في صورة آدمية وهو يتعقب من حوله من الآدميين بالتعذيب. إنه لا يكاد يظهر حتى يكون ي محضره شيء فج حال من التلاؤم مع من حوله. لقد تلاشت من أذهاننا تلك الديانة التي كان يمكن أن تجعل تدخله في تدرج الموضوع شيئًا

محتملًا، كما تلاشت من أذهاننا تلك السذاجة الطريفة التي كانا يتصف بها أهل العصور الوسطى، والتي كانت تجعل ظهور كيوبيد على المسرح شيئًا مقبولًا. وقد نجد في مسرحية مثل: الشهيدة العذراء **The Virgin Martyr** لكاتبيها ذكر وماسنجر **Dekker & Massinger**، اللذين استخدما فيها الملائكة، أو في رواية الكونتس كاتلين للمستر بيتس الذي استعمل فيها الأرواح المتنكرة... قد نجد في أمثال هاتين الروايتين أن هذه العوامل السماوية قد استعملت استعمالًا أرشق، إلا أنه مما لا شك فيه أن استخدام هذه القوى السماوية الرحيمة، أو القوى الشيطانية الرجيمة في المسرحية العصرية يبدو في معظم الأحول شيئًا شاذًا، لا يتفق وأذواق الجيل الجديد ومعتقداته[1] وعلى العكس من هذا. فقد ساد استعمال الأشباح في المسرح الإنجليزي في عهد إليزابيث، كما ساد في المسرح اليوناني من قبل؛ وكان المتفرجون يتقبلونها بإحساس المندهش الذي يفغر فاه انذهالًا. ولقد كانت هذه الأشباح صحيحة من الوجهة المسرحية في تلك الأيام، بل إنا لنجد بيننا اليوم، وفي هذا القرن العشرين، من لا يزال يؤمن بأنها حق، وبأن لها قوة وسلطانًا. وقد رأينا أن هذه الأشباح ظهرت أول ما ظهرت في مسرحيات إسكيلوس ثم قبسها عنه يوربييدز، ولا سيما حين تدرج بها على عالم الأرواح والرموز بل زاد فاستخدمها كأدوات الانتقام. وقد تحمس لها سنكا، ونقلها عنه كيد والمسرحيون في عصر إليزابيث بوجه عام؛ ومن ثمة كان شبح والد هاملت هو الخلف المباشر الذي فيه من وشائج النسب ما لا يخفى على أحد لشبح كليتمنسترا في حلقة اليومينيدز (ربات العذاب) من حلقات الأورستية.

ويمكننا أن نلاحظ من النظرة الأولى أن القوة المسرحية للشبح، مثلها في ذلك مثل قوة البطل الملك، تتوقف إلى حد كبير على إيمان النظارة. فإذا وضعنا

(1) هذا بالرغم مما نلمسه من المحاولات التي ينلها كتاب أمثال: سير جيمس ماري، أو مستر بيتس أو مستر سين، أو كاسي **Sean O'Casey** (في روايته **Silver Tassie**) تلك المحاولات التي يبدو أنهم يقومون بها بقصد خلق جو ملائم لإدخال هذه القوى من قوى ما وراء الطبيعة.

شبحًا في مسرحية جدية ليكون جزءًا متممًا لها فإننا نكون قد وضعنا فيها إثارة من السخرية، أو من الكفر القتال، ليقضي فورًا على الحالة النفسية الخاصة التي نعلم أن ابتعاثها فيها هو الغرض الذي تهدف إليه المأساة وقد حقق شيكسبير ذلك على ما يظهر، والراجح أنه حققه دون قصد منه. وطريقة تحقيقه إياه من الأهمية القصوى بحيث ينبغي أن نقف لحظة لنتأمل في وسيلته الخاصة التي عالج بها هذه النقطة. لقد كانت الأشباح اليونانية في معظم أحوالها أطيافًا عادية مما وراء الطبيعة، وإن كانت متصلة بحياة شخصيات الرواية وأعمالها، إلا أنها كانت منفصلة عنها انفصالًا أساسيًا. أما عند شكسبير فقد كانت هذه القوى الخارقة متصلة دائمًا بأفكار وآراء شخصية حية واحدة على الأقل من شخصيات المسرحية المفجعة. ولا بأس من أن نضرب لهذا مثلًا بهاملت. ففي هذه المأساة نلاحظ أن المؤلف يبدي لنا هاملت الأمير، وقد أخذت الشكوك تنتابه حول مقتل أبيه، ولما ير شبح أبيه على الإطلاق... ونحن نسمعه يقول في نهاية المشهد الثاني من الفصل الأول: "إني لأشك في أن تكون ثمة لعبة من أعمال الغدر القذرة!". ثم هو يصيح عندما يسمع الحقيقة من شفتي أبيه غير الماديتين (في المشهد الخامس من الفصل الأول): يا لروحي التي كانت تتنبأ في صفحة الغيب!" وشبح شيكسبير في هاملت هو من أكثر أشباحه كلها فجاجة... ومع هذا فما أروع الطريقة التي قدمه بها شيكسبير إلينا، وما أبرع ما تجنب شيكسبير الوقوع في الصعوبات التي يقع فيها غيره من المؤلفين المسرحيين باستعمالهم، هذا الاستعمال التعسفي، القوى الخارقة للطبيعة، في جيل فطر على الشك وإدمان التأمل وتتجلى براعة شيكسبير إذا قارنا بين شبح هاملت وشبح أندريا في رواية المأساة الأسبانية، تلك المأساة التي لم يمهد فيها مؤلفها أي تمهيد لظهور الشبح الذي يدفع به فوق المسرح دفعا في أول الرواية، بطريقة فجة كل الفجاجة؛ حتى إنها لا تذهل، أو لا تخيب رجاء أولئك الذين لا يؤمنون بتلك المعتقدات فقط، كما يقول جونسون، بل الذين يؤمنون كل الإيمان بمجيء تلك الأشباح من عالم آخر غير هذا العالم.

وفي وسعنا أن نلاحظ، أكثر من هذا، أن شيكسبير لا يوحي إلينا بمثل تلك الطريقة فحسب، بما يضعه في فم البطل من كلام، وبما يربط به بين شخصية هاملت وبين الشبح نفسه، بل بطرق أخرى منِ أنها أن تخفف المظهر الفج للقوى الخارقة فالشبح في هاملت لا يراه كل الموجودين في المكان الواحد. فبرناردو ومارسيلوس يريانه رأى العين، إلا أن والدة هاملت لا ترى إلا إنه... هراء... مجرد هلوسة **Hallucination** في ذهن ولدها... إنه يتكلم... لكنه لا يتكلم إلى أحد غير هاملت... إنه يبدو لنا في صورة مادية، إلا أن ثمة دائمًا هذه الإشارة الحائلة التي تنبهنا بعد كل الذي رأيناه منه، أنه مرتبط بشخصية هاملت. وهكذا نرى أن موهبة شيكسبير الخالدة في التحايل تعمل عملها هنا، وأن إيحاءاته هي إيحاءات العبقرية.

وليس من بين أشباح شيكسبير في مآسيه العظيمة الأخرى كلها شبح يتجسد تجسدًا ماديًا كشبح هذا الأمير الدنمركي؛ أما روح بانكو في ما كبث، فهي أكثر روحانية... إنها تبرز إلى المسرح، ولكن ما كبث فقط هو الذي يراها؛ ثم إنها، إن لم تكن بأجمعها، فعلى الأقل جانب منها، من خلق عقلية ما كبث... أو أننا بعبارة أخرى لا يمكننا أن نحكم إن كان شكسبير قد قصد حقيقة أو لم يقصد أن تكون خلقًا مستقلًا قائمًا بذاته. وإنا ليخامرنا هذا الإحساس الذي خامرنا ونحن نشهد شبح والد هاملت حينما نشهد ساحرات رواية ما كبث؛ أعني الإحساس بوجود قرابة بين تلك القوى الخارقة وبين انفعالات البطل، وذلك من ارتباط الساحرات ارتباطًا جزئيًا فقط بالقوى الخارجة عن هذا العالم المادي. فأفكار هذه الساحرات وكلامهن تنضبط وزنًا وأفكار ما كبث، وتنسجم معها. فنحن نسمعهن يتصايحن في المشهد الأول من المأساة: "العدل غدر، والغدر عدل" ثم نسمع ما كبث يقول في أول مرة يدخل فيها المسرح: "إنني لم أر قط مثل هذا اليوم الممتلئ غدرًا وعدلًا، فهل قوله هذا إلا صدى يدركه السامع عن طريق الرمز؟

ويسأله بانكو بعد النبوءات الثلاث، وهو يكشف لنا بتعجبه حالة ما كبث

النفسية، التي لم تكن إلا استجابة لأحلامه التي يلجلج بها لسانه:

سيدي الصالح: لماذا تشرع في عمل أشياء، ثم يظهر عليك الخوف من المضيء فيها، وهي لا تدل إلا على العدالة الحقة.

إن الأمير "ذاهل أيضًا"... ذاهل بسبب هذه الأفكار التي يضطرب بها فؤاده... أفكار الملك... والقتل! والخطاب الذي يرسله إلى زوجته ينبئ بما لا مجال فيه للشك عن أن الزوجين الآثمين قد درسا الموضوع قبل أن تبدو له الساحرات في المرج بأيام طويلة، ومن ثمة، فهؤلاء الساحرات مخلوقات مادية من جهة، ومخلوقات مما وراء الطبيعة من جهة أخرى... ثم هن من جهة ثالثة الأماني المجسمة التي تغازل ما كبث نفسه" وهنا يكمن الإحساس الذي يصلنا بقوى السكون السرمدي، الكون المبهم، بما فيه من قوى لا يمكن أن تصل إليها حواسنا، وبالرغم هذا الإحساس القائم فنحن لن نزال يساورنا الشك فيه. على أن براعة شيكسبير وحسن احتياله تبطل حجتنا فيما نسبق إليه من رأي... سواء كان هذا الرأي السباق ناشبًا عن إيمان أو كفران.

الشعور بالقضاء والقدر:

على أن الأشباح المسرحية، حتى ولو كان الذي يتناولها رجل في عبقرية شيكسبير، ستظل على الدوام طريقة فجة إلى حد ما في التعريف بالقوى الخارقة مما وراء الطبيعة، والراجح أن الشعور العام بسلطان المقادير الذي تصوره عدة مآس قديمة أو محدثة هو أقوى أثرًا وأكثر ارتقاء من هذه الأشباح، فنحن نشعر في مأساة مثل أوديب تيرانوس أن ثمة شيئًا لا ينفك يحبط ما يبذله الإنسان من جهد، فالقدر يبدو فوق المسرح أشبه بمثل رابع، يقوم بتمثيل دور رئيسي، فهو يغش، ويخادع، ويختان، ويرقب بابتسامته المزعجة تصرفات الملك الشقي الكثيرة الخطأ.

وشيكسبير هو الآخر يقدم لنا هذا الشعور بالقدر في المأساة، ولكن بصورة اخرى معدلة. ومأساته الوحيدة التي نشعر فيها بالقدر شعورًا عميقًا هي روميو

وجوليت، وهذه المأساة تختلف عن مآسي شيكسبير العظيمة من عدة وجوه.

وهناك نقطتان لا بأس من إيرادهما هنا. أولاهما، أن شيكسبير يصور لنا في هذه المسرحية وفي مسرحياته الأخرى كلًا من النصيب أو البخت أو الحظ، ثم القدر. وهو يعني بالبخت أن ثمة شعورًا بسلطان عالم خارجي يسيطر على أعمالنا، وإن كان يشير إلى هذا الشعور إشارات غامضة مذبذبة. ثم هو يعني بالقدر أن ثمة افتراضًا مباشرًا بأن ثمة عاملًا خارقًا للطبيعة. يحس الناس به أو لا يحسون به، يوجهنا ويشكل أفعالنا. والفكرة الثانية عن القدر ظاهرة في روميو وجوليت كما رأينا، فالحبيبان سبئا الطالع من أول أمرهما... فها هي ذي جولييت يجيئها النذير في منامها بما ينتظرها من سوء البخت، وكلمات روميو عن الأمل في أول الفصل الخامس كلمات مضعضعة ومشكلة كأنما كان قد سمعها كائن سماوي ذو نظرة شزراء، فراح يعبث بلعبته البائسة التي على الأرض. وتلمس من شيكسبير في مآسيه الأخرى. أنه كان يفضل دائمًا أن يضمنها شيئًا من البخت (أو الصدفة) فحسب. فالصدفة هي التي ساقت هاملت إلى اعتلاء ظهر مركب القرصان، والصدفة هي التي ساقت دنكان إلى ما كبث؛ والصدفة هي التي جاءت ببيانكا حينما كان عطيل يسترق السمع. أما القدر، والقدر المباشر فلم يجيء من روايات شيكسبير إلا في هذه الرواية الوحيدة التي هي من بواكيره المسرحية[1].

والنقطة الثانية هي أن شيكسبير، وبخاصة فيما جرى عليه من طريقته في الإيحاء، ومن موقفه البارع من المسائل التي تحمل في طياتها الشك. كان يكثر من المبالغة في تجسيم القدر المكتوب، إذا عارضنا هذا القدر بالمصادفة في مآسيه، وذلك بإدخال شيء من الحديث بين شخصياته عن الموضوعات الخارقة للطبيعة، وعن تأثير الأجرام السماوية على أعمال الإنسان. على أن هذا الحديث عن أثر

---

(1) لا بد من الرجوع إلى مقال الدكتور سمارت عن المأساة، دراسات (الجمعية الإنجليزية، المجلد الثامن) إذا أردنا مزيدًا من المعلومات عن البخت والمصادفة في مسرحيات شيكسبير.

النجوم وعلاقته بمصيرنا هو حديث إجمالي، بمعنى أنه لا يعطيك توكيدات ثابتة. وها هو ذا أدمند في "الملك لير" يقول مستهزئًا: "إنها لغرارة ظريفة منا، نحن المتحذلقين من أبناء هذه الدنيا، أن ننسب إلى الشمس والقمر والنجوم ما يصيبنا من مخن، ولذلك عندما يسوء بختنا، وما بختنا في معظم الأحوال إلا نتيجة ما نتخم به أنفسنا من سوء تصرفاتنا". وفي الرواية نفسها يقول "كنمت" الذي لم يعلم بما قاله إدمند:

إنها هي النجوم

النجوم التي فوقنا، هي التي تسيطر على أحوالنا.

ونجد شخصيات في روايات أخرى تردد صدى كلمات إدمند، كهذا الذي يقوله باجو "إننا نحن أنفسنا الذين نصنع ما نحن عليه من أننا كذا وكذا وكيت وكيت"، في حين نجد شخصيات أخرى تردد، بصور مختلفة، ما يعتقده كنت. ولقد لاحظ الأستاذ برادلي **Bradley** بالفعل "أن شيكسبير يضع جميع كلماته التي لا تؤمن بالقدر المحتوم على ألسنة شخصياته الشريرة، وعلى لساني إدمند وياجو بخاصة. وإن يكن عكس هذا لا يكاد يكون ملحوظًا[1]، والحق أن هذه الكلمات تجري على ألسنة الشخصيات الشريرة، إلا أن هذه الشخصيات الشريرة هي شخصيات لوذعية ذات عقلية متألقة. بينما نلاحظ أن كل ما نسمع من كلمات تدل على الإيمان بالقدر، وعلى تأثير النجوم في البشر يجري كله على ألسنة الأخيار الشرفاء، الذين هم بالرغم عن ذلك، أغبياء، مغلقو الذهن عادة، مثل كنت، وهنا نلاحظ أن شيكسبير يقف من هؤلاء وهؤلاء موقفًا محايدًا، فهو لا يؤيد ولا يعارض، وهو ينتفع بمفهوم الناس في القدر، لكنه لا يتدخل مطلقًا بطريقة مباشرة في أعمال الناس، من حيث هي أعمال تجرى بتصريف من الآلهة، أو بتعمده المجاهرة بما يدل على إيمانه في تأثير القوى الخارقة للطبيعة. بل إن استخدامه للصدفة نفسها

([1]) المقصود بعكس هذا أ، تجري الكلمات التي فيها إيمان بالقدر على ألسنة الشخصيات الخيرة "د".

هو استخدام عرضي. وإذا استثنينا "روميو وجولييت" فالصدفة عند شيكسبير لا تؤثر بحال في الموضوع الرئيسي للمسرحية، التأثير الذي يؤدي إلى الكارثة. ولا جدال في أن عودة هاملت إلى دانمركة هي من أعمال الصدفة، إلا أن هذه المقاتل التي غطت وجه المسرح في ختام المأساة لم تكن من أعمال الصدفة بحال، بل كانت النتيجة المباشرة لتردد الملكة وضعفها، ولخداع الملك، ولضغينة ليرتس، وفقدان هاملت لكل ما يجعله يهتم بالحياة أو يحفل بها.

عنصر السخرية في المأساة:

وثمة، فضلًا عن هذه الوسائل التي يدخل بها الكاتب المسرحي جوًا من الشعور بقوى ما وراء الطبيعة أعلى وأقوى من الموضوع المسرحي الذي نشهد تمثيله فوق المسرح، وسائل أخرى كثيرة، لعلها أقل من أن نحس بها. كما تحس بالوسائل الأولى، وأقل من أن تتضح لنا في الحال، إلا أنها مع ذاك لا تقل عنها تأثيرًا. فمن هذه الوسائل أن يستعمل الكاتب المسرحي في سهولة ويسر، السخرية المفجعة التي تدل دلالة صريحة، أو تشير إشارة غامضة، كيفما كان أمرها، إلى وجود قوة خارجة عن مدى ما يصل إليه إدراك الإنسان. لقد كانت هذه السخرية المفجعة عند اليونانيين. في واقع الأمر، السداة التي ينسج عليها آلهتهم كلامًا، أو وعدًا، يرسلونه على لسان شخصية من شخصيات المسرحية. ولم يكن شيكسبير يلجا إلى هذه الأداة إلا نادرًا، لما تستلزمه من افتراض وجود قوة واقعية في هذا السكون تملك توجيه المقادير– وهو الافتراض الذي لم يكن شيكسبير مستعدًا لأن يسلم به. أما السخرية المسرحية التي تنبع من ظروف المسرح فشيء شائع في رواياته، إلا أن تكون السخرية موغلة في عمقها، أو روحها الوثني، فيندر أن نجد منها شيئًا في هذه الروايات. على أننا نجده يستخدم على الدوام تلك المؤثرات الصغيرة الخارقة للطبيعة وذلك بطريق السرد في كل الأحوال تقريبًا. مثال ذلك ما نسمعه عن تمتمات الموتى في شوارع رومة عقب مقتل قيصر؛ وما يقصه علينا من جنون الخيل في ماكبث هنا بسلطان القوى الخارقة ما هو إلا أن الشعور إلا شيء جزئي غير شامل:

لقد كان الليل ليلًا طاغيًا شديد المراس؛ فحينما رقدنا

كانت المداخن تنهار فوقنا؛ وكما يقولون،

كانت أصوات البكاء تملأ الهواء كأنها صرخات موت غريبة، تنذر بظهور أشراط مرعبة، لحريق يهلك الحرث والنسل، وأحداث مبلبلة، أسنفر عنها زمان الأحزان، واليوم المستكن يملأ بنعيبه الليل الطويل العمر: إن بعضهم يقولن إن الأرض قد حمت، وأنها ترتجف بالفعل[1]...

وهكذا يورد شيكسبير حديث تلك القوى، إلا أننا لا نستطيع أن نجزم بأن لينوكس **Lennox** غير مخطئ؛ فهذه الأحداث الخارقة للطبيعة مقولات مروية، وليست حقائق مجزومًا بها؛ ويمكننا أن نلاحظ من هذه القطعة أن الحوادث الغريبة ليست وحدها التي لا تظهر لنا فوق المسرح، بل تلك الحوادث الأشد غرابة كأصوات البكاء التي تملأ الهواء، وارتجاف الأرض، فهي مسبوقة بعبارة، كما يقولون الملطفة، التي يقدم بها لهذا الكلام لينوكس نفسه؛ وكل الذي يجزم بأنه قد شاهده فهو سقوط المداخن، ونعيب اليوم. ومن هذا القبيل تقريبًا حديث كاسكا عن نذر الشؤم التي ظهرت للناس قبل مقتل قيصر[2]. فهو يؤكد لنا أنه رأى بعينيه "عاصفة تساقط منها النيران، وعبدًا كانت يده تشتعل، وأسدًا يتبهنس بين الناس مكشرًا عن أنيابه" لكبته يقول إنه لم ير "هؤلاء الذين كانوا" يروحون ويغدون، وقد امتدت حولهم ألسنة النيران" وإن كانت طائفة فقط من النساء اللائي استولى عليهم الرعب قد رأتهم رأي العين!

الإيهام الذي يستدر العاطفة:

إن هذه المقتطفات الأخيرة من يوليوس قيصر ومن ماكبث توضح أيضًا طريقة أخرى أقل شانًا من الطرق التي ذكرناها لإحداث تأثير بوجود شيء خارق للطبيعة،

---

(1) ماكبث الفصل الثاني المشهد الثالث.

(2) يوليوس قيصر الفصل الأول، المشهد الثالث.

طريقة كان شيكسبير يكثر من استعمالها على نطاق واسع. فقد كان يستخدم في مآسيه وفي ملاهيه على السواء نوعًا مما لا بأس من تسميته "الإيهام الذي يستدر العاطفة" أو إن أردت "نوعًا من الرمزية الطبيعية، وهو ما يتجلى في صورة خفيفة في قول بورشي ايف الفصل الأخير من "تاجر البندقية": "لقد أوشك الصبح أن ينبلج"، ويتجلى أكثر من ذلك في قول بدرو في الفصل الأخير من ملهاة جعجعة بلا طحن".

Much Ado about Nothing:

عموا صباحًا أيها السادة؛ أطفئوا مشاعلكم.

فقد انطلقت الذئاب لتقتنص؛ ثم انظروا! هذا هو النهار البديع، يرقش الشرق الوسنان بنقاط رمادية

بين يدي عجلات فربوس[1] ومن حولها.

ثم هو واضح في ظلمة القصر الذي قتل فيه دنكان وفي مشاهد العاصفة في مأساة الملك لير، حيث يبدو أن البرد المنهال كالسياط، والريح العاصف، كائنات تعطف على الملك الطاعن في السن؛ فالعاصفة في الخارج رمز، بصورة ما، لعاصفة الجنون الناشية في مخه هو. وهذه الرمزية الطبيعية قد استعملها بالطبع شعراء مسرحيون آخرون. قديمًا وحديثًا، ولكن ليس بالمقدار الذي استعمله شيكسبير في مسرحياته، وأعظم مثال لذلك في المسرح اليوناني هو ما نراه في ظهارة مأساة سرفوكاس "فيلوكتيتس" التي تكاد تكون مأساة رومنسية.

العقدة الثانوية:

إن ظهور البطل الملك. واستخدام القوى الخارقة للطبيعة في إحدى صورها العديدة، كما رأينا، وسيلتان من أكثر الوسائل شيوعًا لضمان وجود شعور بالروح

---

(1) أبوللو رب الشمس.

العالمي العام الذي كان الكتاب المسرحيون في اليونان وفي عصر إليزابيث يستخدمونه ويمكننا الآن أن نترك هذا كله لنتناول وسيلة رومنسية شاعت بمقدار ما بين المحدثين، وأن أنكرها القدماء بسبب ما كان يلتزمه مسرحهم من قيود أما هذه الوسيلة فهي العقدة الثانوية[1] فلكي يعارض الكتاب المسرحيون في عهد إليزابيث، وشيكسبير بخاصة، الشعور بالفردية، والشعور بالروح المفجعة الانفصالية التي يرفع منها ظهور شخصية بارزة تقوم بدور البطولة في المسرحيات العظيمة جميعًا، نراهم قد أكثروا من جعل العقدة الثانوية نسخة طبق الأصل، أو شرحًا لمشروع المسرحية الأصلي؛ ومن ثمة كانت ظروف لير وقدره غير فردية ولا انفصالية، فهو قد طردته ابنتاه الملتان اعترفتا بحبهما له، ولم يعن به إلا ابنته التي طردها عنه بحماقته. ومثل لير في هذا مثل جلوستر الذي يخدعه ابنه إدموند ويخونه بالرغم من حب أبيه له، بينما ابنه إدجار، الذي شرده هذا الوالد وألحق به الأذى، يصحبه في بأسائه، ويخفف عنه من أشجانه. فهذا التطابق الشديد الوضوح والذي لا يخفى أن شيكسبير يستخدمه لغرض مقصود، يجعلنا نشعر بأن سوء ما لقيه لير من معاملة ابنتيه ليس شيئًا اختص به هذا الملك، وبالأحرى، ليس شيئًا انفصاليًا أو فرديًا إننا نرى منه صورة طبق الأصل حيثما وجهنا البصر في موقف جلوستر. ونحن حينما نرى ذلك فإننا مسوقون – في غير وعي– إلى الاعتقاد بأن سوء معاملة الأبناء للآباء قد يكون أمرًا ذا مغزى أوسع مدى وأعظم كثيرًا مما كنا نظن. وهذا هو ما نلاحظه في "ماكيث أيضًا... فباتكو تلح عليه المغريات التي تشبه تلك التي أدت بالملك إلى حياة القتل والجريمة.. وأسمع إليه وهو يقول في أول الفصل الثالث: "صه! لا تزد!" تدرك أن أفكاره الخبيثة متغلغلة في فكرة الفوز بالعرش... ومعنى

---

[1] العقدة ترجمة لPlot ترجمة لا بأس بها– وفي المعاجم عقدة الزواج: إحكامه، وإبرامه... والمقصود بها في المسرحية إطار الحوادث في الرواية وحبكتها، ويطلقون عليها المشروع theme؛ ولبعض المسرحيات عقدة أصلية– أي إطار– أصلي للحوادث، وعقدة ثانوية subplot أو أكثر– أي موضوع ثانوي أو أكثر– إلى جانب الموضوع الأصلي (د).

هذا أن ما كبث ليس وحده الذي كان يشتهي التاج ويطمع فيه، وموقفه ليس غير مرتبط بمواقف الآخرين (إنه ليس انفصاليًا ولا فرديًا) ولعلنا نرى كذلك ظاهرة شبيهة بهذا في "عطيل"، وفي "هاملت" وفي كلتا هاتين الروايتين تعمل العقدة الثانوية بالتباين، أكثر مما تعمل بالتطابق. فمأساة عطيل تقوم على ما ألقي في روع البطل من خيانة زوجته لعهود الزواج، وموضوع هذه الخيانة يتكرر في العلاقة بين ياجو وأميليا[1]، أما في هاملت فالموضوع هو انتقام ابن من قاتل أبيه. وهذا يتكرر بصورة مختلفة فيما شهدنا من انفعال ليرئس عندما سمع بمقتل أبيه.

ووجه التباين، مهما يكن أمره يتأكد في عطيل. فكما نرى ياجو مناقضًا لعطيل، وكما ترى سوقية أميليا مناقضة لبراءة دزدمونة، نلاحظ بالمثل أن هاملت تقيض ليرتس الهائج المصمم الذي لا يتثنى. كما نلاحظ التناقض بين بولونيوس الثرثار الضعيف، والملك القوي المستقل، النموذج المجسم "للأمير الدنمركي".

ونعود فنقول إن التصريح الفعلي لا لزوم له في المأساة، وقد لفتنا شيكسبير إلى ذلك. وإن الإيحاء، ومجرد الإشارة، وإيراد الحقائق في معرض الكلام كأنها تفاهات خالصة، كل هذا يحظى على الفور، وفي كثير من الأحيان بأهمية عظيمة الشأن داخل المسرح، بل أهمية طاغية لا يبلغ شأوها شيء آخر.

الرمزية في البطل:

إن استخدام العقدة الثانوية المتصلة بموضوع الرواية الأصلي ليس من الأشياء كثيرة الاستعمال في مسرحياتنا الحديثة. ولقد حدث رد فعل معين لبعض المسرحيات الرومنسية في عهدها الأول، وهي تلك المسرحيات التي كانت تبدو أحيانًا وكأنها لا شكل لها؛ وقد كان من شأن رد الفعل هذا، بالإضافة إلى الحاجيات الحديثة لمسرح القرن العشرين، أن يهبط بكل من المأساة والملهاة إلى منزلة تقرب من النسب الكلاسيكية، ولهذا، فلا تكاد طريقة من تلك الطرق التي أسلفنا القول

---

(1) وربما يتكرر أيضًا في العلاقة بين كاسيو وبيانكا.

عنها تصلح للاستعمال استعمالًا حرًا طبيعيًا في الوقت الحاضر. على أن ثمة طرقًا أخرى يستطيع الكتاب المحدثون أن يسلكوها؛ ولعل اهم هذه الطرق هي طريقة تأكيد شخصية البطل بالربط بينها وبين المثل الأعلى، أو بينها وبينن العقيدة، أو بينها وبين الطبقة، تأكيدًا ليس من الضروري أن يتم التعبير عنه بالإسراف في استعمال الكلام الطويل. وقد كان استخدام هذه الطريقة يجري في نطاق ضيق عند اليونانيين، في حين لم يكن يستخدمها شيكسبير قط؛ أما الكتاب المسرحيون في القرنين التاسع عشر والعشرين فقد لجأوا إليها في أوسع نطاق. وإذا نحن رجعنا إلى مأساة **Arden of feversham** من جديد فسنجد أن آردن لا يصور شيئًا على الإطلاق خارج نفسه؛ مع أنه لو كان رمزًا لنمط من الناس، أو لو أنه كان ينطوي في ذاته على صورة لمثل أعلى؛ أو لو أنه تجاوز إلى ما وراء مجرد الوجود الفردي... لو أنه كان شيئًا من ذلك، إذن لكانت المسرحية التي هو بطلها قمينة بأن ترتفع إلى مستوى عظمة مسرحيات شيكسبير إلى حد كبير؛ وحتى لو أنها كانت مفتقرة إلى جميع الوسائل الأخرى التي يحدث بواسطتها الشعور بالروح العالمي العام، إما بوجود عنصر الملكية، وإما بالإيحاء بوجود عنصر قوي ما وراء الطبيعة، أو عنصر الموضوع الثانوي، لأمكن أن يكون لها مظهر جديد، ولأمكن أن تسترعى انتباهنا، وتثيرنا كما لم تستطع الآن أن تفعل.

ولقد بين لنا الأستاذ فوجان، الذي تتبع على هذا النمط الخطة التي وضعها هجل **Hegel** أن سوفوكلس قد استخدم هذه الوسيلة في مأساته أنتيجوني[1]. فكريون في هذه المسرحية هو ممثل العدالة التي تقوم على القوانين الأرضية. أما أنتيجوني فتمثل العدالة التي تسمو على القانون كما نعرفه، وهي بذلك تلمس فينا أعمق الغرائز التي تنطوي عليها طبائعنا العليا. ومسرحية هيود **Heywood**: **The English Traveller** ترفعنا هي أيضًا، وبطريقة من الطرق، فوق حدود الفردية،

(1) هذا وإن لم يربط فوجان بين هذه الوسيلة وبين سمات الروح العالمي العام. ولمن شاء الاطلاع على نقد آراء هجل بصدد هذه المسرحية أ، يرجع إلى كتاب المأساة **Tragedy** للدكتور سمارت.

وذلك أن جير الدين الصغير هو أكثر من أن يكون شخصية انفصالية؛ إنه يمثل طبقة من أولئك السادة الأمناء، ذوي النفوس الكبيرة، الذين يعودون إلى أوطانهم بعد سنين من الضرب في الآفاق، وهم غير "إنجليز ولا طليان ولا بالشياطين البشريين، **Inglesi italianati, diavoli inearati**.

بل يعودون أقوى مما كانوا نبالة في أيامهم الخوالي، وقد ذهبت الدمائة والتهذيب مما كان في خلائقهم من نقائص. وهذا هو الذي يجعل مسرحية هيود شيئًا آخر غير مسرحية آردن أوف ففر شام التي لا نعرف لها مؤلفًا. إنه هذا الإحساس الذي تنطوي عليه... إحساس هذا الشيء الذي هو أسمى من الصغار والتفاهة وأسمى من الشيء المؤقت.. الشيء الذي له قيمته العميقة، ذات الروح العالمي. ومسرحيات إبسن زاخرة بتأكيد الشخصية هذا، وليس الدكتور ستوكمان، في مسرحية عدو الشعب، مجرد رجل عادي: إنه ينطوي في أعماقه على مثل أعلى للحياة الإنسانية، وهو ممثل في الوقت نفسه لطبقة ولعقيدة، وكونه يمثلها حقيقة على هذا النحو ينتقل بموضوع الرواية إلى آفاق أفسح من حدود هذه المدينة النرويجية الصغيرة، ويعطي المسرحية جاذبية عالمية؛ وتتجلى في مأساة فاوست لجيته مثل هذه الظاهرة، لأن فاوست هو، بصورة من الصور، التعبير الحي لممثل عصر بأكمله، ولمعتقداته الروحية.

والراجح أن هذا سيكون أحد المصادر الرئيسية للكتاب المسرحيين في المستقبل. فعصرنا عصر من عصور المثل العريضة، عصر العقائد التي تجتذب الأفراد حتى لتستوعبهم استيعابًا، عصر الطبقات الكبيرة، حتى طغاة هذا العصر تتميز شخصياتهم بشيء من هذا. لقد كانت أهم اعتراضات مازيني على شيكسبير أنه لم تكن له نظرة محدودة في الحياة، ولا ميل سياسي أو عقيدة مهيمنة على نفسه، وأن شخصيات مسرحياته، كانت لهذا السبب، تنتقصها هذه الأشياء. ومن ذلك قوله:

"المستقبل غير ناطق في صفحاته. الحماسة من أجل المبادئ الكبرى مجهولة"

"I'avvenire é mulo nelle sue pagine, l'eniusiasmo pei grandi principié ignorato".

إلا أن عذر شيكسبير في ذلك هو أن عصر إليزابيث كان صورة من هذا. لقد اشتد ميل الناس اشتدادًا كبيرًا في السنوات الأخيرة إلى العقائد التي لا شأن لها بالدين. ولقد كان ذلك الميل شيئًا ملحوظًا في حرب سنة ١٦٤٢ الأهلية، كما كان ملحوظًا في التمرد الذي حدث سنة ١٦٨٨؛ بيد أنه لم يبلغ ذروته إلا بعد أن خلقت الثورة الفرنسية عالمًا جديدًا على أنقاض العالم القديم. ولقد كان اتجاه الأدب. منذ سنة ١٧٨٩، شأنه في ذلك شأن الحياة، نحو التعبير عما يخامر أفئدة الشعوب من الأخذ بالأساليب الاشتراكية، ونحو تجميع الشخصيات وفقًا لمقاييس أكثر شمولًا، وإن تكن هذه المقاييس الأكثر شمولًا ربما أمكن أن يعبر عنها تعبيرًا رمزيًا بواسطة شخصية واحدة ذات ذكاء فذ وبصيرة نافذة؛ وفي بعض الأحيان كان الأدب يتجه نحو الإنكار التام للشخصية، وفي أحيان أخرى نحو تحقيق الشخصية عن طريق التكتيل والجماعية، كما يتجلى ذلك في التفكير الفوضوي الذي صوره لنا في عالم الأدب الكاتب وليم موريس **W. Morris**. إن الراجح أن تميل مسرحية المستقبل التي تعبر عن هذه الاتجاهات نحو عرض القوى والطبقات والعقائد الأعظم شانًا، وذلك للأسباب التي قدمناها؛ وسيكون عرضها لها إما بصورة معنوية، وإما بصورة رمزية؛ نلمسها في ظهور شخصية مجسمة ممثلة للقرة أو للطبقة، أو العقيدة.

إن أمثال هذه الروايات التي من قبيل مسرحيتي جولذورتي: الكفاح **Justice** والعدالة **Strife** ليست مجرد روايات مشاكل اجتماعية، بل إنها مآس تلتقي فيها قوى الحياة الحالية وطبقاتها ومعتقداتها ثم يصطرع بعضها مع بعض. فالشخصيات التي تتصارع في مسرحية الكفاح ليست أفرادًا، كما كان يمكن أن تكون في عصر

إليزابيث؛ إنها شخصيات صورية.. رموز لعناصر أضخم من أن تظهر في حدود المسرح العادي؛ إننا حيثما وجهنا النظر في جوانب الفنون الحديثة نستطيع أن نشهد شغفًا بالمثل الأعلى... شغفًا بتجسيم القوى المعنوية أو الجماعية في صورة ملموسة. وهذا الشغف يصل إلى منتهاه في مسرحية عالمية مثل مسرحية الكاتب هاردي التي أسماها: الحكام بالوراثة **Dynasis** ويحق لنا أيضًا أن نتوقع رؤية اتساع أفق المسرح في المستقبل، وتعديله بما يتفق وتحقيق هذا الشغف في صورة أكمل.

الرمزية الخارجية:

ويلحق بهذا التمييز لشخصية بطل إحدى المسرحيات الخاصة بطبقة أو بعقيدة الاستعمال الآخر لما يمكن أن نسميه الرمزية الخارجية، تلك الوسيلة التي استعملها الكتاب المسرحيون في جميع العصور، وإن كنا نرجح أن استعمالهم يبلغ شأوه إلا في زمننا هذا، وثمة شاهد لا نظير له على ذلك في البطة البرية التي يرد ذكرها في مسرحية إبسن التي تحمل ذاك الاسم. والخيل في مسرحية روزمارشولم **Rosmersholm** هي مثل من هذا القبيل، ومسرحية سنج **Synge** المسماة **Riders to the Sea** لها جو مشابه. ونحن نلمس في جميع هذه المسرحيات محاولة من الكتاب المثبت بهدف من الأهداف خارج شخصيات المسرحية أنفسهم، ومعالجتهم لهذا الهدف بوصفه قوة، أو رمزًا لقوة تعمل من الخارج على موضوع الرواية؛ أو أنهم يعالجونه بوصفه كناية عن مجال أوسع مدى للموضوع، مجال يصل الشخصيات المسرحية بالعالم دون قيد؛ وهذه الرمزية الخارجية تخدم الغرض المضاعف الذي نمزج فيه في جو واحد بين الشخصيات المتنوعة في المسرحية بحيث تربطهم بجمهور النظارة، وبالعالم الخارج عن نطاق هذا الجمهور، وبين إيجاد شيء من الإيحاء بقوى أخرى زيادة عن الأحداث التي تجري فوق المسرح. والمياه المصطبخة التي يشير إليها في كثير من الأحيان المستر ماسفيلد في مسرحية "مأساة نان" (**Tragedy of Nan**) تعطينا، إلى حد ما، صورة من

ذلك. والحاتم والبئر في رمزية ميترلنك: إلياس وملسندة، وهما شيئان رمزيان، مستقران... شيئان لا يتغيران كما تتغير شخصيات الرواية. والظهارة الخلفية[1] لمسرحية الكاتب برزيسزفسكي[2] المسماة الجليد Snow لها هذه القوة نفسها، فالمدى الشاسع المغطى بالثلج في هذه المسرحية، والذي يرى بسهولة من خلال نوافذ تلك الحجرة الدفينة هذا الدف المحبب، يهيئ جوًا عامًا المأساة. وليس الثلج وحده رمزًا أيضًا لشيء خارج برونكا نفسها، رمز لشيء أعظم، وسرمدي. وثمة شيء له مثل ذلك التأثير في مشهد لعبة الورق في مسرحية هيود: امرأة قتلتها الشفقة **Awoman Killed with Kindness** حيث يبدو أن توزيع الورق، وتقدم اللعب، ينسجمان انسجامًا غريبًا مع كل من حوادث المسرحية وعواطف شخصياتها. وتظهر هذه الرمزية الخارجية أحيانًا في صورة شخص، وفي هذه الحالة تربط نفسها باستعمال القوى الخارقة للطبيعة. فالمربية في تلك الرواية التي ذكرناها أخيرًا للكاتب برزبسزفسكي هي شخصية رمزية شبة مرتبطة بعالم آخر. والمجنون العجوز في مأساة نان له مثل قوة تلك المربية. والساحرات في مأساة ماكبث تهيئ لهذه الرواية وحدة النغم والروح العام العالمي؛ وهي الوحدة التي يهيئها الشبح لمأساة هاملت.

الوراثة:

على أن إدخال مثل هذا الشخص الرمزي يستعبد عادة في المأساة الحديثة لأسباب ستضح لنا حالًا. لقد انتهى الشعور القديم بالقدر، والإيحاء بقوة خارقة للطبيعة لم يعد يلائم الفكر الحديث؛ وقد حل العلم وتفسير الحقائق بالوسائل الطبيعية محل الخرافات والإيمان بمؤثر مباشر فوق طبيعة البشر. ولا يتجلى هذا التبدل في وجهات النظر كما يتجلى في اختفاء الموضوع اليوناني القديم الذي

---

(١) Backgroutid.

(٢) Przybazewaki.

يقول بأن أسرة ما قد حكمت عليها المقادير بالهلاك؛ والاستعاضة عن ذلك باستعمال الوراثة... إن الوراثة هي القدر في حياتنا التي نحياها اليوم؛ والشخص الملحد، ورجل العلم في هذا العصر، يريان فيها من الرعب وإلقاء الذعر في القلوب ما كانت ربات المقادير الثلاث تلقيه في قلب الرجل اليوناني القديم. وأشهر الأمثلة التي استخدمت فيها الوراثة هو ما نراه في مسرحية الأشباح للكاتب إيسن، إلا أن هناك أمثلة أخرى كثيرة في المسرحيات الحديثة استخدم الكتاب فيها عنصر الوراثة بما لا يكاد يقل قوة عما استخدمها فيه إبسن. والروح المفجع الحقيقي في مأساة الأشباح ليس مصدره ما يقاسيه أفراد الرواية فحسب من ألم وبأساء، بل مما يؤكده الكاتب في أذهان القراء وجمهور النظارة من أن ما يشاهدون إن هو إلا لعنة لا يقتصر خطرها على حياة الفرد فحسب، ولا تنتهي بموته وأن للوراثة سلطانها على الجميع. ولا يمكن بالطبع معالجة موضوع الوراثة في أنفى صوره، في كثير من الأحوال، دون أن يصبح موضوعًا مملًا ورتيبًا؛ بيد أننا نستطيع أن نهذبه بطرق شتى بحيث يبدو في شكل مستور، وإن لم يكن أقل تأثيرًا في النفوس بالضرورة. والروايتان المذكورتان آنفًا، وهي مأساة نان، والجليد، توحيان لنا بشيء من هذا التهذيب، بطريقة ما، وإن لم يذكر ذلك بالفعل. فمأساة نان ناشئة من الوراثة... من اللعنة التي لم يكتبها الله، بل حكم بها المجتمع على فتاة بريئة. ومؤلف مأساة الجليد يلمح إلى الوراثة باستمرار، وهو يذكر لنا أن أخت برونكا قد وضعت حدًا لحياتها بطريقة مفجعة، وليس هذا فحسب بل هي قد أقدمت على ذلك بالطريقة نفسها التي فعلتها بطلة المأساة: ونحن لا نلبث لهذا السبب أن ندرك العلاقة بين الفتاتين. وهكذا نقدر، في عقلنا الباطن العلاقة بين الشخصيات الواقفة على المسرح وبين القوى البعيدة عنه، حق قدرها.

وثمة بالطبع طرق أخرى للحصول على هذا الشعور بالروح العام العالمي؛ فالطرق التي نقل بها الكتاب المسرحيون. القدامى وفي عصر إليزابيث والمحدثون، مسرحياتهم خارج حدود ميادين الحياة الحقيقية، أو الحياة الغريبة طرق كثيرة لا

يتناولها الحصر. وبعض هذه الطرق يرتبط ارتباطًا وثيقًا بمصدر الروح المفجع نفسه، مثل طابع ذلك البوار الذي لاحظه الأستاذ برادلي في جميع مآسي شيكسبير وطابع البوار هذا يسبغ القوة والسمو على الطابع المفجع كله بتصويره سعة هذا الكون.

وعلى هذا فقد ساقنا تمحيصنا لذاك الوجه من أوجه المأساة نحو تحقيق إحدى الحقائق التي يمكن التعبير عنها، جريًا مع العادة، كما يلي: إذا افتقرت المأساة إلى ما يشعر بالروح العالمي الشامل، وإذا لم تصور لنا إلا مجرد الأشياء الموقوتة بزمن مخصوص أو التي لا تحدث إلا في مكان بعينه، الأشياء المحصورة في الزمان والمكان، فإنها بذلك تصبح شيئًا تافهًا لا غير، ولن يدور في حسبان أن تسمو فوق مستوى الميلودرامة. إن العنصر الأصيل في المأساة الرفيعة هو روحها العالمي الشامل، فإذا لم نعثر على هذا العنصر فيها فلسوف تسقط المأساة مهما كانت حسنة الكتابة. ومهما كان موضوعها كاملًا، ومهما كانت شخصياتها مرسومة رسمًا أنيقًا بارعًا ولسوف توضع في صف مأساة آردن أوف ففر شام، أكثر ما تذكر مع هاملت وعطيل.

الفصل الثاني

روح المأساة

الرأفة والرعب:

إن هذا الشمول.. أو الروح العام العالمي... يفسر شيئًا واحدًا عن المأساة، إنه يرينا أن جزءًا على الأقل من العاطفة التي نسكبها من قراءة مسرحية عظيمة ينشا مما يحدث بالفعل من أننا مسوقون إلى الاتصال بسلسلة من الحوادث تصل هي الأخرى اتصالًا رائعًا بارعًا بالعالم الخارج عنها. على أن هذا ليس إلا جزءًا فحسب من العاطفة التي تطرأ علينا. وموضوع هذه العواطف (أو الانفعالات) التي تثيرها المأساة هو ما يمكننا الآن أن نتناوله في تفصيل أوسع.

لقد قرر آرسطو أن هدف المأساة هو إثارة الرأفة والرعب،[1] وموضوع المأساة هو دائمًا موضوع الشقاء.. إنه يعرض بكثرة للتعاسة، والعذاب بنوعيه، الجسماني والذهني، وللجريمة. وتصور أهل العصور الوسطى المأساة على أنها سقوط من الحياة الناجحة المزدهرة، إلى حضيض الشقاء، ينطوي على هذه الحقيقة العامة: ألا وهي أن جميع مآسي الأمم كلها تنطوي دائمًا على عنصر الألم والشقاء. وثمة مسالتان ربما تواجهاننا بهذه المناسبة؛ أولاهما هي: هل "الرأفة والرعب" هما حقيقة العاطفتان اللتان ينبغي للكاتب المسرحي أن يحرص على توليدهما في مأساته؟ أما الثانية فهي: إذا كانت المأساة تعالج التعاسة على هذا النحو فأي لذة تجنيها منها؟

---

(1) للرجوع إلى أقوال آرسطو عن العواطف التي تثيرها المأساة اقرأ كتاب بوتشر Aristotle's theory & Fine Art (1859) ص٢٤٠ وما بعدها- ومن ص١٢٣ إلى ١٢٤.

وواضح أن الإجابة على السؤال الثاني من هذين السؤالين يتوقف على الإجابة التي سنجيب بها على السؤال الأول، ولهذا فلا بأس من أن ننظر أولًا فيما قرره آرسطو من أمره "الرأفة والرعب"– إننا لا نستطيع أن نتأكد بالضبط ماذا يعني آرسطو بهاتين الكلمتين: لكننا إذا أخذناهما بمفهومهما اللفظي العادي لتروينا مليًا فيما إذا كانتا تعبران بالضبط عن العواطف المفجعة الخالصة. إن مما لا شك فيه أن الرعب كثيرًا ما تثيره المسرحية العظيمة، ولو أن الرعب ليس هو العاطفة الرئيسية في نفوس النظارة. ولكن الوضع يختلف بالنسبة إلى الرأفة، فقد يحق لنا أن يساورنا الشك في أي قدر عظيم من هذه الرأفة تنطوي عليه آية مأساة راقية. والمأساة، فضلًا عن ذلك، ليست موضوعًا لسكب الدموع، فالشجن يقف في مستوى أدنى مرتبة في فن المسرحية عن المأساة، شأنه في هذا شأن رقة العواطف التي هي أدنى مرتبة من الروح الإنساني الخير الأصيل. والشجن يرتبط ارتباطًا وثيقًا بالرأفة، ولم تر عادة بين كبار الكتاب المسرحيين من أنهمك في واحد من هذين بوصفه المحرك الرئيسي لعنصر الفجيعة في المأساة. إن ريح إسكيلوس ريح عبوس عاتية؛ والشخصيات التي يقدمها شخصيات فوق مستوانا. من حيث أذهاننا وأخلاقها، بسبب ترفعها وجاهها. ونحن قد لا نستشعر الرأفة لمن نشعر أنهم أرفع منا مقامًا وأعز جاهًا. إننا نستطيع أن نرأف بحال إنسان أو حيوان، إلا أننا لا نستطيع أن نرثي لحال إله. إن أحدًا لا يطالبنا بأن نذرف دموعنا على بروميثيوس أو أورست، وذلك بالضبط لأنهما أعظم منا بسبب هذا السؤدد الذي يغمر حياتهما. ونحن لا نرثى لحال عطيل إلى درجة الشعور بالرأفة، لأن عطيل قوة فوق مستوى إدراكنا... وهو قد يكون رجلًا فجًا– على فطرته– إلا أنه كائن قوي، وذو هيبة ونحن لا نبكي عندما تموت كورديليا، بسبب ما في طبيعتها من صلابة تمنع عبراتنا من أن تنسكب.

ونحن، لهذا، إذا تناولنا كلًا من أصحاب المآسي العظام على حدة... كلًا من إسكيلوس أو شيكسبير أو آلفييري أو إبسن، ودرسنا بعض مسرحياتهم. إن ثمة

دائمًا شيئًا عبوسًا وذا هيبة يتغشى أرفع آيات فن المأساة.

ونحن نهبط بالفعل إلى بعض المشاهد المثيرة للأشجان في شيكسبير؛ وإنه ليصعب علينا أشد الصعوبة أن نقرر هل كان هذا ناشئًا عن ذلك الروح الذي كان موجودًا في أوائل القرن السابع عشر، والذي كان سببًا في نشأة الملاهي المفجعة الرومنسية التي كتبها بومولت وفلتشر حوالي سنة ١٦٠٨ – أو إذا ما كان شيكسبير قد أحس بالحاجة إلى الشجن (أو ورقة الشعور) لأمرين: كنوع من التخلص من التوتر المتناهي في الشدة، وكنوع من التباين بين رقة الشعور (الشجن) وبين عبوس المأساة وصرامتها الخالصة فبعد تلك التعاسة وهذا الروع الذي لقيه لير في تجواله في المرج الذي اكتسحته العاصفة، وبعد ما انتزعت عينا جلوستر **Coram populo**، نجد أنفسنا فجأة أمام ذلك المشهد الذي كان الأبد فيه من الشعور الرقيق الشاجن، مشهد الملك الطاعن في السن وهو يستيقظ ليجد أن ابنته (كورديليا) حانية عليه لقد يبدو أن هذه هي الفقرة الوحيدة تقريبًا، في مأساة الملك لير التي حاول فيها شيكسبير عامدًا إثارة الرأفة ومشاعر الحنان فينا. لقد كان كل شيء في المأساة جامدًا كالصخر الأصم، فهذا المشهد الوحيد كان بمثابة التفريج للأثر الضخم الذي تركته فينا الفصول السابقة، وكان مهلة من الراحة منحتا إياها قبل أن نمضي في سبيلنا على الختام الذي هو أشد هولًا حتى من تلك الفصول السابقة. إن هذه الفقرة بالرغم من كونها فقرة رائعة صاغتها عبقرية فنية صناع ووضعتها في موضعها الفذ الذي ليس لها غيره، إذا تناولناها على حدة ومنفصلة عن الرواية كلها، لرأيناها في مستوى أقل مرتبة من حيث التعبير المفجع، من سائر المسرحية؛ وهذه الظاهرة نفسها يمكن أن نلقاها في مسرحيات شيكسبير الأخرى. دزدمونة، هذه الشخصية الضعيفة التي لا تثير فينا أي شعور بالاهتمام بها، يجعلها شيكسبير غرضًا لمشاعر الحنان فينا. وفي هاملت، نلاحظ أن مشهد جنون أوفيليا هو مشهد قصد به شيكسبير إثارة مشاعر عما لقيناه من توتر الأعصاب في الروايتين اللتين تبدوان فيهما.

فإذا بحثنا على هذا النحو في العلاقات بين التعبير المفجع الخالص وبين الشجن المثير للعواطف أمكننا أن ندرك جيدًا السبب في وجود هذه الهوة التي تفصل بين المسرحيات الجدية التي ظهرت بين عامي ١٦٣٠ و١٦٤٠ وبين مسرحيات شيكسبير (المتوفي سنة ١٦١٦)؛ وأن ندرك أيضًا السبب في أن المسرحيات الحديثة. كمسرحية "الزوجة الثانية لمستر تانكراي" مثلًا (**The Second Mrs Tanqueray**) تهبط دون المستوى الأعلى لفن المأساة. إن بعض هذه المسرحيات جيد البناء بصورة رائعة، والصنعة الفنية فيها صنعة بارعة؛ إلا أن عوامل الجاذبية فيها موجهة نحو الجوانب الأكثر رقة ونعومة من طبائعنا. إن الإنسان ليتولاه العجب إذ يتساءل عما إذا لم يكن النقاد الكلاسيكيون والكلاسيكيون المحدثون ينظرون في الواقع نظرة التقديس الحق إلى هذه الحقيقة الخاصة بالمأساة حينما كانوا يجاهدون بكل ما أوتوا من قوة ضد البدعة الرومنسية والمذهب الرومنسي. وبالرغم من أن الكلاسيكيين المحدثين لم يتناولوا هذه النقطة تناولًا يذكر، وبالرغم من أنهم لبسوا المسئلة بإشارتهم إلى "القدماء" وبذكرهم نظرية المحاكاة، فهم ربما شعروا بأن القواعد التي اخترعوها كان يمكن أن تحفظ للمأساة هذه الصلابة وذاك الجلال الجامد الذي لم يكن يقوى على تفويضه تفويضًا سريعًا إلا الأفكار الرومنسية. والكتاب الرومنسيون المحدثون يتلفون مسرحياتهم بإهمالهم توخي هذه الصلابة في نسيجها. فمسرحيات فورد مسرحيات جيدة إلا أنها ليست من المآسي الراقية، ومسرحية كولردج "تأنيب الضمير **Remorse**، تخفق في إثارة مشاعرنا، بالرغم من أركانها المظلمة التي تضيئها شعلة متوهجة واحدة، وبالرغم من سجونها التي تنز منها الرطوبة المتعفنة. والظاهر أن معظم الكتاب المسرحيين في جيلنا الحديث عاجزون عن خلق المأساة الحقيقية لما يفتقرون إليه من ذلك الجلال الذي لا بد منه في الطبع والهدف. ومن الممتع في هذا الصدد أن نلاحظ أن الكاتبين المحدثين اللذين كادا يفلحان في تحقيق تلك الصبغة الأصلية للمأساة الراقية هما أوجين أونيل **Eugene O'Neill**، وسين أوكاسي **Sean**

O'Caseyوكلاهما يبديان في مسرحياتهما صلابة معينة تكاد تبلغ حد الغلظة في التناول. كلاهما صلب؛ وكلاهما خشن؛ وليس منهما من يبدو أن لديه أي استعداد للانهماك في مجرد المشاعر الرقيقة؛ بينما الرأفة في كل منهما قد طغت عليها عاطفة ما، أعلى وأشد تجهمًا. إننا نجد في مأساة The Silver Tassie[1] رنين ذاك الانفعال الذي يمنع من التردي الناشئ عن الضعف، في حمأة الشجن الناشئ عن سرعة التأثر؛ إن الكاتب يسمو بنا في هذه الرواية إلى القمة التي تفتح الأبواب على مصاريعها ليدخل الغضب، وربما الكراهية والتقزز، وروح البوار والجور...، تدخل كلها غير مستأذنة، وقد تركت كل ما هو مشج محرك للعواطف الرقيقة يتقلب في الحضيض الأسفل. إن سمة الموضوع نفسها كما هو الشأن في كل مأساة بمعناها الصحيح، تتضمن عاطفة أخصب وأعمق وأقوى مما تتيحه لنا مسرحية عاطفية باكية من المسرحيات التي تسيل الدموع.

ولنا بعد هذا أن نقول إن المأساة لا تهدف إلى إثارة الرأفة في القلوب لكنها تهدف على استظهار شعور يجعلنا نفغر أفواهنا أمام كل ما هو عظيم جليل.

التفريج من إصر الفجيعة:

(أ) نظرية التطهير:

إننا لم نتناول حتى الآن إلا هدف المأساة الرفيعة، في الحدود التي يؤثر فيها هذا الهدف على روحها العام. وقد يكون من المناسب الآن أن ندع هذا الروح، أو ذاك الهدف، لكي ننظر فيما يمكن قسميته: التفريج من إصر الفجيعة tragic relief. ومن الكلام على هذا يتألف الجواب على السؤال الثاني من السؤالين اللذين قدمناهما في مطلع هذا الفصل. ومن المسلم به أن المأساة تتناول موضوع الألم، وأحيانًا تتناول موضوع الرذيلة، وفي كثير من الأحيان موضوع الشقاء، وفي كثير من الأحيان أيضًا، وإن لم يكن هذا بالضرورة، موضوع الموت. ومن ثمة فنحن

---

[1] كتبها سان أوكاسي سنة ١٩٢٩ (د).

نستطيع أن نتساءل عما إذا كانت مشاهدة ذلك الألم، أو هذا الدمار الموحش، تثير منازع المتعة فينا؟ لقد كانت أقدم الإجابات البائسة عن هذا السؤال هي تلك الإجابة التي قال بها أرسطو، والتي يؤكد فيها أن المأساة، بإثارة مشاعر الرأفة والخوف فإنها تحدث فينا تطهيرًا **Katharsis** من هاتين العاطفتين ومن العواطف الشبيهة بهما. وقد شجن كثير من الجدل حول ما تعنيه كلمة **Katharsis** هذه، ففي أوائل عهد النهضة (حوالي سنة ١٥٤٨) ذهب روبرتللي **Robertelli** إلى أن الفيلسوف اليوناني (آرسطو) كان يقصد أننا بمشاهدة المآسي نتعود على الأمور المرعية، وهذا مما يساعدنا على السير في طريق الحياة المليء بالشوك. أما جيرالدي فقد زعم أن التطهير لا ينطبق على الرأفة واخوف في ذاتهما، ولكن على العواصف الشبيهة بهما. وذهب لسنج إلى أننا نفتقر إلى الاتزان في الحياة، وأن ثمة في طبائعنا إما كثيرًا جدًا، وإما قليلًا جدًا، من الرأفة والخوف، وأن آرسطو كان يؤمن بان تمثيل الأمور المفجعة كفيل بأن يزود أذهان النظار بقدر ما من التوسط والاعتدال. أما المعلقون الأقدم عهدًا فلا يهمنا عرض آرائهم. وأما العلماء المحدثون فقد بينوا أن كلمة تطهير **Katharsis** هي في الحقيقة كلمة طبية استعملت هنا استعمالًا مجازيًا، وأن معناها الصحيح هو "التطهير" بمعنى التليين، (أي أخذ داء مسهل). وقد استعملها آرسطو، كما وضح لنا ذلك الأستاذ ف. ل. لوكاس، بالمعنى الحديث لهذه الكلمة، أي التفريج، أو تخليص أنفسنا من ألوان الكبت؛ كما كان يستعملها أيضًا بقصد الإجابة المباشرة على انتقادات أفلاطون المتقعرة (الحنبلية): على فن الشعر. وقد يكون فيما قاله آرسطو شيء من الحق؛ إلا أننا لا نجد ما ينع من الاعتقاد بأن النظرية في ذاتها مسرفة في ناحيتها الأخلاقية بحيث لا يمكن أن يكون فيها الجواب الكامل لسؤالنا. ونحن بعد هذا كله، لا نذهب إلى المسرح لمشاهدة مأساة، بفكرة تناول جرعة من دواء ذهني (وإن تكن المأساة في مذاق الكثيرين من رواد المسارح لها قطعًا نفس الطعم الكريه الذي يرتبط دائمًا بالأدوية المفيدة)، ثم لا بد من التساؤل عما إذا كنا ننال نصيبنا

ولو في غير وعي منا، من أي أثر حقيقي من آثار التطهير؟ والظاهر أن ثمة أيضًا أشياء أخرى ذات اهمية أكبر في المناظر المفجعة، وربما حق لنا أن نذهب إلى ما ذهب غليه الأستاذ لوكاس حينما رفض مبحث آرسطو بوصفه قطعة من الدفاع الخاص عن فكرة ما، غير ذات أهمية ثابتة.

(ب) جلال البطولة:

إذا أمعنا النظر في عواطفنا بدقة فقد نجد أن أول أسباب سرورنا، بل إن أعظم أسباب هذا السرور المستمد من مشاهدة مسرحية مؤلمة، وبالأحرى اهم عوامل التفريج من إصر الفجيعة، هو أن تتجلى في أحد الشخصيات ذات "الشرف الرفيع" سمة من السمات التي يكاد جلال البطولة يغلب فيها على جميع السمات. وعلى هذا، فمن صميم روح الرواية ينبعث شطر كبير ما يعوضنا عن الرعب والخوف اللذين يثيران مشاعرنا. إننا نستمتع بقراءة "هاملت" أو بمشاهدتها، وذلك بما نلمحه في هاملت من الأمانة والطيبة المتأصلة في غريزته. إننا نراه والظروف تتكالب عليه ومن حوله، إلا أننا مع ذاك نرغب في هذا كله لأننا نعلم أن شرفه وطيبة عنصره المتأصلة، سينتصران على الشر، وعلى الموت... وهذا هو ما يحدث أيضًا في شخص كورديليا؛ فكورديليا تموت؛ وربما خطر في بالنا، لحظة، ونحن نقرأ مأساة الملك لير، أن نتساءل عن الحكمة في قتلها، إلا أن مثل هذه الفكرة لن تطرأ لنا في بال ونحن نشهد عرضًا تمثيليًا للمأساة، بل لن تطرأ لنا هذه الفكرة في بال لو أننا قرأنا لير قراءة صحيحة. فنحن لا نفكر فيما إذا كان من العدالة أو من الظلم أن تموت كورديليا، لأن مسألة العدالة لا تخطر في بالنا على الإطلاق؛ وذلك لأننا إذا قارنا بين نفس كورديليا، وما هي مفطورة عليه حقًا. كان موتها لا شيء. لقد أصبح الموت شيئًا لا أهمية له. والواقع أننا نستطيع أن نقول إن الموت ليست له أهمية حقيقية في المأساة. وإذا كانت الملهاة تفترض أن الحياة شيء سرمدي، وأن الموت حلم من الأحلام، فإن المأساة تفترض أن الموت شيء محتوم، وأن الأجل لا أهمية له بالقياس على ما يصنع الإنسان قبل أن يذوق الموت.

والمثالان اللذان قدمناهما كلاهما من شيكسبير. إلا أننا سنجد أن شيكسبير ليس هو وحده الذي ينفرد بتصوير الشرف في رسم شخصياته، تفريجًا لما يعانيه المتفرج من إصر الفجيعة. إن السمة الغالبة في المسرحية اليونانية هي هذا الشرف الرفيع، وتلك النغمة العلوية الجليلة، فهذا أورست، ثم أوديب، وبروميثوس... ومن إليهم من الشخصيات البارزة كلها في المسرحيات اليونانية، هي شخصيات مهيبة في نسب بطولاتها. لقد رأينا كيف أنها لا يمكن أن تثير شيئًا من الرأفة لما تشعرنا به من جلالها... وعلى النقيض من ذلك... لقد بولغ في تصوير هذا الجلال حتى ليبدو كأنه يقف في مستوى أعلى منا يجعلهم أشبه بأنصاف آلهة، وكأنما يجللهم شرف هو أعظم درجات من الرشف الذي يليق بسكان هذه الأرض. وحينما نمهن النظر في شخصيات المسرحيات اليونانية، وفي شخصيات مسرحيات شيكسبير، يتضح لنا في الحال أن مسرحيات البطولة التي ظهرت في انجلترا في فترة عودة الملكية، بالغًا ما بلغ رسم الشخصيات فيها من السخف، إن هي إلا مبالغات صريحة وبدرجة جاوزت الحدود في تصور نغمة البطولة التي تتجلى في شخصيات إسكيلوس وشيكسبير. ولقد رأينا من قبل، كيف أن مسرحيات البطولة هذه قد بالغت على هذا النحو في تصوير الصراع الداخلي الذي بلغ كماله في صفته الطبيعية في أبطال شيكسبير، بحيث أحالته مجرد شأن من شئون الحب والشرف، وهكذا نجد أن شخصيتي دريدن: المنصور ومنتزوما. إن هما إلا صورتين مكبرتين رسمتا وفقًا للخطوط التي رسمت بمقتضاها شخصيتا عطيل وأوديب. وبالرغم من أن واحدة من مسرحيات البطولة هذه لم ترتفع قط على مستوى التعبير الفاجع الخالص، فإننا قد نجد أن مسرحية البطولة، باعتبارها طبقة خاصة، تصلح للدلالة على خصائص كثيرة من الإنتاج الصحيح في عالم المسرحية. إن مسرحية البطولة ليست غلا مأساة صحيحة تجاوز بها مؤلفوها حدود الاعتدال، وبالغو في تفخيم عناصرها، وجعلها أكثر وضوحًا.

(ج) الشعور بعامل الرفعة والشرف:

على أننا نواجه مشكلة بالغة منتهى الخطورة والصعوبة. لقد ذكرنا من أمثلة البطولة في المسرحية اليونانية شخصية أورست، ومن شيكسبير شخصية ماكبث، وكلتا هاتين الشخصيتين من الشخصيات التي ترتكب جرائم شنيعة شناعة بالغة وبطرق شتى، ونحن نرى ألا بد من النظر في أمر هذا الشرف من حيث صلته الوثيقة بالفضيلة، التي تربطها بالشرف وشائج القربى. على أن الفضيلة كلمة غير ذات معنى تام محدد؛ وهي تختلف من دين إلى دين، ومن شعب إلى شعب، ومن أمة إلى أمة. ومن جيل على جيل، ومن فرد إلى فرد. وهذا أمر ربما سلم به الجميع، اللهم غلا المتطرفون من رجال الأديان من مختلف الطوائف والنحل ، إلا أنه بالرغم من مثل هذا التسليم فليس ثمة من يستطيع أن ينكر أن الإنسانية تنطوي على غرائز معينة مشتركة، نشأ بعضها عن العادات التقليدية الاجتماعية، التي تتفق بسببها على تحليل أو تحريم أفعال محددة، وبخاصة تلك الأفعال ذات الطابع الأميل على ناحية العنف. فالقتل مثلًا، ولا سيما قتل شخص من المقربين على القاتل، ينظر إليه بعين المقت من الجميع، وإذا أدخلنا جريمة القتل هذه في مأساة ما على أن يكون مرتكبها بطل هذه المأساة فلا مندوحة للكاتب قبل كل شيء، إذا كان من الكتاب الذين يراعون كرامة مهنتهم وشرفها، من أن يبرز لنا بواعث عديدة مقبولة لارتكاب الجريمة، وأن يبدى في تفكير البطل انفعالات لها من القوة ما يكفي لموازنة ما قد تثيره الجريمة في نفوسنا من الاشمئزاز ما لم نعرف ذلك كله. وهذا معناه أننا يجب أن نشعر بأن الكاتب المسرحي نفسه مشرب بما يمكن أن نسميه أشرف مشاعر القلب الإنساني. فإذا تناول موضوعه كمجرد فرصة مناسبة أمرض الحوادث المثيرة للعواطف فحينئذ تكون مسرحيته إذا كانت تهدف إلى نغمة المأساة شيئًا تعافه النفوس وتنفر منه تقززًا، فإن لم تهدف إلى ذلك فإنها تهوى إلى الدرك الأسفل من مسرحيات الميلودرامة. وحلقة حاملات الخمر المقدسة (خوفوروا **Choephoroe**) من مأساة الأورستينية لإسكيلوس تمدنا بمثال مناسب

للعلاج الراقي لمثل هذا الموضوع؛ فلقد صور لنا الكاتب اليوناني في هذه الحلقة البطل أورست وقد امتلأ ذهنه باستمرار بالشك والرعب. وأورست يشعر بالفزع والاشمئزاز من نفسه قبل أن يقتل أمه كليتمنسترا؛ وهو يشعر بالرعب وهو في طريقه على هدفه الحائر، فإذا نفذ جريمته ظهرت له ربات العذاب، وهي هنا أشبه بمشخصات لأفكاره وانفعالاته هو نفسه، فلا تزال به حتى تشرف به على الجنون. أما الباعث له على جريمته فقد صوره إسكيلوس تصويرًا بارعًا تامًا، والجريمة بالرغم من الباعث عليها متداخلة في نسيج الرواية، يغشها الذعر الشديد والعار المطلق.

ولو كان النظارة من جيل أحدث عهدًا، وأكثر حساسية لكان مثل هذا الباعث نفسه أقل من أن يشفع في نظرهم لارتكاب الجريمة؛ وقد فطن ألفييري إلى ذلك حينما رأى أن يؤلف مسرحية من هذا الموضوع، فبطل مسرحيته أورست يندفع في المسرح ذات اليمين وذات الشمال، وقد جن جنونه من شدة الغضب على إيجستوس، أكثر من غضبه على أمه... إنه يغمد سيفه في صدر إيجستوس، ثم إذا هو يذبح أمه كليتمنسترا وهو في غمرة من غمرات الجنون، ودون أن يدري ما هو فاعل... لقد أعماه خيله فهو لا يعرف ما يأتي وما يدع... وحينما يدخل المسرح ومعه بيلاد وإلكترا نراه يتهلل جذلًا بالقضاء على قاتل أبيه:

أورست: يارعاكما الله، فيم هذا الحزن

أنتما شريكي في هذا كله؟... ألا تعلمان أنني قد ذبحته؟....

أنظرا... إن الدم لا يزال يقطر من سيفي!... أواه!...

إنكما لم تشاركاني انتصاري!... لما فأشبعا عيونكما الجائعة من هذا المشهد الدسم...

بيلاد: يا له من مشهد!... أورست... أعطني سيفك...

أورست: لماذا؟

بيلاد: أعطني سيفك...

أورست: ها هو ذا...

بيلاد: إسمع، إننا لن نستطيع البقاء في هذه البلاد أكثر مما بقينا. تعال.

أورست: ولكن... لماذا؟ ...

إلكترا: أوه... تكلم يا بيلاد... تكلم أين كليتمنسترا يا ترى؟..

أورست: دعيها وشأنها فربما تكون الآن مشتغلة في إشعال النار في الكومة التعسة(١)

بيلاد: لقد فعلت أكثر من أخذ الثأر... ولكن هلم... تعال.. من هذا الطريق ولا تتكلم أكثر مما فعلت...

أورست: بيت شعري ماذا نقول!...

إلكترا: مرة ثانية إني أسألك عن والدتي يا بيلاد!... يا للهول!... يا لقشعريرة التي تسري في فؤادي.

بيلاد: يا للآلهة..

إلكترا: هل ماتت...

أورست: هل قتلت نفسها بعد إذا استبد بها جنون الغضب!...

إلكترا: بيلاد!... وامصيبتاه!... إنك لا تجيب!...

أورست: خبرني... ماذا حدث؟...

بيلاد: لقد طعنت...

أورست: ومن طعنها...

---

(١) كومة الحطب فوق جثمان إيجستوس لحرقها (د)

بيلاد: هلما... لنرحل، من هنا...

إلكترا: لقد قتلتها...

أورست: أنا... ارتكبت جريمة قتل الأم؟...

بيلاد: إن سيفك قد اخترق صدرها عندما كنت في غير وعيك، وقد أعمى الغضب عينيك، وأنت منقض على إيجستوس..

أورست: أوه!.. أي ذعر يتغشاني!.. أأنا... قتلتها!... إلي بهذا السيف يا بيلاد.. أعطني إياه... فلا بد أن ...

بيلاد: كلا... لن يكون هذا..

إلكترا: أخي...

بيلاد: أورست أيها التعس!...

أرست: من ذا يناديني بقوله أخي؟... أنت ايتها الأنثى التي قد تكون حافظت على حياتي. لتدخرني لكي أقتل أمي، إعطني ذلك السيف.. ذلك السيف... يا لربات العذاب: ماذا جنت يادي!... أين أنا؟... من هذا الذي يقف بجانبي؟... من هذا الذي يقف بجانبي؟... من هذا الذي يصب على جام العذاب؟... أوه!... إلي... أين أستطيع الهرب؟... أين أستطيع أن أخفي نفسي التعسة!... أبي!... ماذا؟... أتحملق في؟.. أو... أنك تطلب دمًا.

فها هو ذا: الدم... إنني ماهر قته غلا لك وحدك!...

إلكترا: أورست... أورست... يا أخي التعس. إن أبانا لا يسمعنا... فلقد خمدت حواسه... وينبغي علينا دائمًا يا بيلاد العزيز أن نقف إلى جانبه.

بيلاد: يا لقسوة شريعتك أيها القضاء المحتوم! فهذا المشهد اخير مشهد بالغ حد الكمال في تحفظه وقوته. إنه لا يدل على عبقرية ألفييري وشرف تفكيره

وخلقه فحسب، بل يرينا كيف يلائم المسرح بين نفسه وبين حاجيات الأجيال المختلفة ورغباتها. لقد كان تناول إسكيلوس لهذا الموضوع علاجًا من وجهة النظر الإغريقية، بحيث لو أننا وضعنا أنفسنا في ذلك العالم الجديد لأمكننا أن نلتذ شرف هذا التناول وجلاله؛ إلا أنه كما أدرك آلفييري، تناول لا يصلح بالضبط لعالم العصر الحديث.

ونستطيع الآن أن نخلص من مسرحيتي إسكيلوس وآلفييري هاتين، على مسرحية لسوفوكلس قريبة الشبه منهما[1]، حيث لا نلبث أن نرى في الحال ضعفًا لا شك فيه في تلك النغمة.. فبينما نجد أورست في مسرحيتي إسكيلوس وآلفييري ممتلئًا عارًا وتأنيب ضمير، نراه هنا وقد خلا من كل أثر للذعر من الجريمة التي جنتها يداه. وبالرغم من براعة البناء، والدقة في رسم الشخصيات، نلاحظ أن الشعور بالشرف مفقود، وأن المسرحية تهبط هبوطًا خطيرًا إلى حد إثارة المشاعر **Sensationalism** تلك الإثارة التي هي الصخرة المشئومة التي يرتطم بها فن كتابة المسرحية فيكاد يقضي عليها.. وبمثل هذا بالضبط يمكننا المقارنة بين مأساتي ميديا، سواء التي كتبها يوربيدز، أو التي كتبها سنكا. فميديا التي صورها يوربيدز مأساة قد جانبتها الرقة وليس لها هذا السناء الرفيع، ولا جلال البطولة اللذان تتسم بهما مسرحيات إسكبلوس، ولكن كاتبها اليوناني قد بذل كل ما وسعه من جهة ليستثير من أجل ميديا نشاعر النظارة. إن ميديا امرأة مهجورة لا نصير لها، امرأة تحالفت عليها الهموم فأيقظت فيها كل ما كان قد سكن في صميمها من وحشيات فجة بدائية، حتى لتبدو الجريمة[2]اليت أقدمت عليها كأنما تنبع من مصدر طبيعي. ويمكننا أن نقول إن ميديا يوربيدز هي مخلوقة عاطفية إلى حدد قليل، غلا أنها تصور لنا لونًا من ألوان الشرف الفطري الساذج، يختلط فيه الفزع بما يضطرب في صميمها من كراهية ورغبة في الانتقام فإذا رجعنا البصر في ميديا

([1]) المؤلف يقصد بالطبع مأساة إلكترا (د)

([2]) الإشارة هنا إلى قتلها مروس زوجها بالقميص المسموم أو قتلها ولديها بمشهد من أبيهما (د).

سنكا، تبين لنا الحال أننا أمام مخلوقة أخرى، مختلفة تمام الاختلاف من ميديا بوربييدز فميديا هنا ليست شيئًا أكثر من مخلوق منحط من الشخصيات الشريرة الميلودرامية؛ ونحن نحاول عبثًا أن نعثر فيها على أي عنصر نبيل نبلًا حقيقيًا، إننا نلمس فيها كثيرًا مما يهز المشاعر، وكثيرًا من ألوان الرعب والقنوط تنهال فوق رأسنا انهيالًا.. بيد أننا لا نلمس فيها شيئًا يدل على أن سنكا– مؤلفها الروماني– كان يشعر بما في جرمها الفادح من هول. وبهذا يسقط سنكا في أعظم تجربة.

ولا نكاد نجد ما يدعو هنا إلى ذكر شيكسبير على الإطلاق.. فلقد اختار هو أيضًا شخصياته الشريرة، لكنه راعى أن تنطوي كل منها على شرف رفيع. وهذا ماكبث الذي يجرم مرتين وثلاث مرات:

إنه ههنا في أمان مضاعف:

أولًا: لأنني من أقربائه، ومن رعاياه وكوني هذا وذاك يوجب علي ألا أكون صاحب هذه الفعلة، ثم كوني مضيفه الذي ينبغي أن يوصد الأبواب في وجه من يبغي قتله، يحتم ألا أشحذ عليه الخنجر بنفسي. وفضلًا عن ذلك فدنكان هذا يتصف بالحلم والدعة، وقد كان صريحًا طاهر الذيل في منصبه العظيم. وإن فضائله ستدافع دفاع الملائكة بصوتها المدوي كالطبل ضد هذه الجريمة الشنعاء، جريمة القضاء عليه...[1]

إنه يرى أهوال فعله حيثما توجه، إنها تجعله يرجف من الرعب أول ما تخطر بباله. إنها تملأ خياله برؤى الخناجر الملطخة بالدماء وهو يقدم رجلًا ويؤخر أخرى نحو هدفه المشئوم. إنها تلفح أيامه البواقي بوخزات الضمير الذي يؤرقه الفكر.

لعل ثمة شيئًا من الرعب هو الذي يقبض يد هاملت المترددة. إنه يتهم نفسه بالجبن؛ وهو يقول إن "الدين، هو الذي يرده ويعوقه؛ وهو لا يستطيع أن يغمد

([1]) ماكبث– الفصل الأول– المشهد السابع.

خنجره في صدر الملك السكير في غير ما نضال؛ وعطيل هو أيضًا يرمق كل ما في جريمته من بشاعة. إنه يشعر بكل ما فيها من أسف ثم هو يقضي على دزدمونة وأهوال البطولة تعتصر شغاف قلبه. فالذي يخرجه عن طوره فيدفعه على خنق زوجته هو ال"باعث" وليس أنانية الغيرة، وهو بالقضاء عليها إنما يقضي على نفسه.

أطفئوا الأنوار... ثم... أطفئوا الأنوار

وإنك مهما جهدت فلن تفتقد في أي من مسرحيات شيكسبير الخالية من الشوائب هذه الفضيلة العالية... هذا الشعور بكل ذلك الذي هو خير ما في المضير الإنساني وأسماه... ومثل هذا الطابع نفسه تخلقه في وعينا مسرحيات إسيكيلوس وسوفوكلس وإبسن، وما أجمل ما تصور كلمات جيته هذه الحقيقة: "إذا كان لشاعر من الشعراء مثل روح سوفوكلس العالية، كان تأثيره فاضلًا على الدوام، مهما كان نوع العمل الذي يقوم به".

والمشكلة هنا ليست مشكلة تهذيب وإرشاد. وليس من الكتاب المسرحيين العظماء من كان واعظًا مرشدًا، وإن كانوا جميعًا، وبطريق غير مباشر، من دعاة الفضيلة الصارمين. وإسكيلوس، وسوفوكلس، وشيكسبير، ورأسين، وآلفييري، وإبسن– كل هؤلاء يستوون فيما يشتركون فيه من الترفع والاستعلاء، إنهم يقفون بمنأى عما يخلقونه من مسرحيات، ولا يتدخلون في مجريات هذه المسرحيات على الإطلاق؛ ومن ناحية أخرى، فهؤلاء وإن كانوا جميعًا قد تبينوا تفاهة ال"عدالة الشاعرية[1]"، التي أضلت عددًا كبيرًا من صغار الكتاب المسرحيين، وبالرغم من أنهم كانوا يظهرون بطريقة أو بأخرى فهمهم لضيق ذلك التصور للمأساة، التصور الذي يجعل من الموت عقوبة ومن الحياة مثوبة، نقول إنهم مع هذا كله قد دلوا

([1]) العدالة الشاعرية **Poetic justice** في العمل الأدبي (المسرحية، والقصة، والمنظومة الشعرية) هي أن تنتهي كل من هذه بمقتل الشخصية الشريرة **Villain** وحياة الشخصية الخيرة تملقًا لرضا الجماهير (د. خ).

جميعًا على أنهم قادرون بصفة عامة على توخي العدالة... عدالة أوسع أفقًا وأكثر عظمة (فيما حققوه من ذلك في مسرحياتهم). مثال ذلك هذه الآلام التي قاساها لير، إنها يمكن أن تعد من جهة عقابه الحق على ما كان فيه من كبر وعتو، إلا أن التعاسة التي انصبت على رأسه لا تتناسب، من جهة أخرى، مع غلطته التي غلطها. ولقد سما به شيكسبير فجعل من آلامه شرفًا له ورفعة.

ورب ناقد يقول إن لير لم يكن قط ملكًا أعظم مقامًا واعز جلالًا، منه وهو واقف مجردًا من شارات الملك وزخارفه، مجللًا بههذه الهالة من المهابة النضرة التي ردته إنسانًا. وكورديليا هي أيضًا وهي تقاسي بسبب محافظتها على كرامتها، إلا أن عالمًا جديدًا يتفتح أمامها، وهي تقاسي ما تقاسي. ثم هذا هو ماكبث الذي لا يفهم نكد الحياة إلا بعد مقتل دنكان، ويتأكد من باطل كل ما جنت يداه، ثم يرى، بمعارضته بين أوراق الخريف الهشيم الصفراء، التي تذروها الرياح، وما كانت عليه في الربيع الدابر من نضرة وخضرة، ماذا خسر من جمال وجلال بين يومه وأمسه. إن الموت بالقياس إليه ليس بعقوبة؛ إن عقوبته قد وقعت بالفعل. من أجل هذا يمكننا أن نقول بعامة إن مأساتي لير وهاملت مأساتان فيهما عظة وفيها إرشاد، ولكن لا على الصورة التي نجدها في مأساة الكاتب للو **Lillo** "تاجر لندن" **London Merchant** أو مأساة الكاتب هولكروفت **Holcroft** "الطريق إلى الدمار" **Road to Ruin** وهنا يتجلى السبب في أن جميع المآسي العظيمة تصور لنا مشكلة. ولا تقدم لنا حلًا على الإطلاق. إننا نواجه في هذه المآسي الرعب والخوف والرشف والآلام في مثلها العليا بحيث نلمس مشكلاتها. وتفتقد حلولها. وبالرغم من أننا نشعر بأن كاتب المسرحية العظيم حينما يكون من طراز شيكسبير أو سوفوكلس، بمعارضتهما بسنكا، هو في جانب النبل والإحسان دائمًا، فإنه لا يتخلى عن رسالته في عالم الذوق الفني والمهارة البناءة بحيث يهبط على التبشير بفضيلة من الفضائل، أو إعطاء العظات والدروس التي يلجلج بها ألسنة شخصياته المسرحية... إنه يترك هذا كله لمن هو أدنى منه مرتبة من الكتاب، أو لهؤلاء الذين

أضلتهم تلك النظرية الباطلة التي لا تجعل من الفن شيئًا له قيمته إلا ذلك الفن الذي يخدم غرضًا إرشاديًا فيه وعظ وفيه هداية. إن براعة شيكسبير في التماس الحيل لفنه هي براعة الفن الراقي، وهي ليست سمة خاصة به وحده، بل يشاركه فيها كتاب اليونان فيما قبل التاريخ المسيحي، وكتاب أوروبا الحديثة.

(و) الإحساس بالروح العالمي الشامل:

فمن شرف الشخصيات، ومن شرف الغاية الأخلاقية التي يتضمنها لموضوع- وإن لم يصرح بها الكاتب مطلقًا- يأتي الجزء الأكبر من التفريج عن النظارة من إصر المأساة. ولكن هذا ليس هو كل شيء فإن جزءًا آخر يأتي من ذلك الروح العالمي الشامل الذي سبق أن قررنا أنه السمة الأساسية في كل مأساة راقية- هذا اللون من ألوان الاتصال بعالم اللانهاية. فإذا كنا من المؤمنين من أهل الأديان، قلنا إنه اتصال بقوى إلهية، وإذا كنا غير ذلك، قلنا إنه اتصال بقوى الكون الشاسع الذي لا يعرف الحدود. وحيثما وجهنا النظر في المسرحية الراقية وجدنا روح هذا التسامي إلى ذرى أعلى؛ وإن كنا نجد له في المسرحيات الأقدم عهدًا سمة دينية أكثر وضوحًا بطبيعة الحال. أما في المسرحية الحديثة فالأرجح أن تستخدم فيها العوامل العلمية- كالنشوء والارتقاء، والخصائص العنصرية، والوراثة.. بل العوامل الاجتماعية المجردة، والعرف فكما أن مأساة الأشباح مأساة وراثة، نجد أن مأساة نان، التي تتناول الموضوع نفسه، كما مر بنا، مأساة تقاليد اجتماعية إلى مدى بعيد. وكثير من المآسي الحديثة لا تعتمد على شخصيات معينة تعيش في بيئات منعزلة بل تعتمد على أفراد لهم مكانهم في غمرة القوى الاجتماعية التي يستمدون منها أفراحهم وأتراحهم، وقد تكون لدينا مسرحيات يستمد فيها الباعث **motif** بأكمله من مثل هذا المصدر، ومن قبيل ذلك مسرحية بدت دمية ومسرحية مسز تانكراي الثانية (زوجته الثانية). ففي هاتين الروايتين نرى أن الشخصيات موضوعة في الظروف الفريدة التي تسبب التطور المفجع لعقدة المسرحية، بعامل اتصالها بآداب المجتمع في كل، وبعامل رد فعلها في هذه الآداب.

فاستعمال هذا الروح العالمي الشامل– أو الصبغة الشاملة– أداة للتفريج من إصر المأساة، هذا الاستعمال الذي يرفع على الفور العواطف الحقيقية للشخصيات التي أمامنا، ثم يحط من أنها بحيث تصبح شخصيات تافهة، هو استعمال لا يكاد يختلف من روح هذا البوار الذي لاحظنا أنه يتجلى أكثر في مسرحيات شيكسبير. إننا نشعر أن الكاتب المسرحي قد أصبح عظيمًا... كالطبيعة نفسها... متحجر القلب، كالطبيعة أيضًا. وكتاب المآسي هؤلاء يبدون، بما فيهم من قوة وصرامة كأنهم متحدون بالقوة الضخمة لهذا الكون المادي. ثم إن سمو عقولهم فوق رواياتهم وما فيها من شخصيات، وفيما وراء هذه الروايات وتلك الشخصيات، يأتي لنا بالراحة ويمنحنا الجزاء ويتيح لنا الفرج، تمامًا كما يهيئ لنا إسفار شخصية قاسية لا ضمير لها تفريجًا من هموم ما نشاهد فوق المسرح حينما نمعن النظر في تعاسة الحياة وتفاهتها.

(هـ) التأثير الشاعري:

وثمة– فضلًا عن ذلك– عناصر أخرى في المأساة الراقية تصلح لكي تخرج بنا من ظلمات القصة الحالكة التي تتكشف أمامنا، فثمة حضور القوة الخلاقة ذات البراعة الفنية للكاتب المسرحي نفسه؛ ثم إيقاع النظم، وبخاصة في المسرحيات اليونانية ومسرحيات عصر إليزابيث، ذلك الإيقاع الذي يرتفع بعقولنا، حتى حين، من الأعماق المظلمة للمأساة. ولسوف نتناول فيما بعد موضوع استعمال الشعر وقيمته في المأساة بتفصيل أكثر، إلا أننا نلفت الأنظار هنا إلى أن النظم في كثير من الأحيان يعمل عمل نوع من المخدرات في إحساساتنا، فشباة الألم المرعفة تنثلم في مسرحيات إسكيلوس وشيكسبير، وهي وإن أصبحت أشد حدة من بعض النواحي، إلا أنها تتخفف من غلظتها وفظاعتها بجمال اللغة. وليس يخفى علينا أن تأثير النظم هذا شيء غير موجود في المسرحيات الواقعية المنثورة التي ظهرت بكثرة كبيرة في القرن التاسع عشر. ويجب ألا ننقص من قدر هذه المسرحيات المنثورة التي يرتفع الكثير منها إلى مستوى روائع الفن العالمي إلا أنها ربما كانت

دليلنا على القيمة العظمة للنظم، بل ربما كانت دليلًا على ضرورة استعماله في المأساة الراقية[١]. ولا يقتصر الأمر على أن هذه المسرحيات تفتقر إلى شيء مما تتبينه في المسرحيات المكتوبة بالشعر المرسل، أو المسرحيات التي كان يستخدم فيها الشعر الغنائي في الأجيال الماضية، ولكنها تبدو في ذاتها في حالة صراع دائم للوصول إلى ما هو بالنسبة إليها تعبير شبه شعري غير لائق بها تمامًا. وهذه المحاولة في ترك المقاييس النثرية الخالصة قد تكون أحيانًا محاولة، لكنها تصطدم في أكثر الأحوال اصطدامًا مؤسفًا إلى حد ما بجو التمثيلية العام، كما يتجلى ذلك في مسرحية مأساة نان لكاتبها مستر ماسفيلد حيث يبدو مقدم الفعلة الطاعن في السن منقطع الصلة بشخصيات المأساة الآخرين. ونحن نلمس مثل هذه النغمة الناشزة نفسها في شخصية المربية في مسرحية الجليد لكاتبها برزيبرزفسكي، وهذ المحاولة التي يمارسها الكتاب في غير وعي تدل على عدم رضا الكتاب المسرحيين عن أجاة التعبير التي اختاروها لأنفسهم، وتسجل عليهم عدم رضاهم هذا. وقد وقع كتاب المسرحيات المنثورة فيما وقع فيه كتاب القصص، مثل دكنز، وكنجسلي (في قصته **Westward ho**) من هذه النغمة الكاذبة، شبه الإيقاعية، حيث يتلون الموضوع بعاطفة عميقة صارخة، تتجلى في كثير من مسرحياتهم، حيث نعثر على شرود كثير عن روح المسرحية الصحيح، إلا أن يكون كاتب المسرحية من العبقريين الأفذاذ[٢].

([١]) ليرجع القارئ على هذا الكتاب ص١٤٢ إذا أراد مادة أكثر عن موضوع النثر الشاعري الذي تكسبه البراعة الفنية طلاوة وانسجامًا، مما هو معروف عن سينج **Synge** وميترلنك، ويجب ألا نخلط بالطبع بين هذا وبين الانتقال الذي يقع بدون قصد من الإيقاع المنثور إلى أوزان الشعر المرسل.

([٢]) ينتهي الدكتور سمارت في بحثه عن "المأساة" إلى هذه النتيجة نفسها، حيث يقول: "والظاهر أ، في هذا يستتبع أن تكون المأساة في أكمل صورها هي المأساة الشعرية: وإن أعظم المؤلفات المفجعة هي المؤلفات المظلومة" ص٢٧.

(و) باطل الأباطيل:

ليس التغير الذي فسر به شوبنهاور مصدر استمتاعنا بمشاهدة المآسي أقل التفاسير المتنوعة التي فسر بها المفسرون هذا الصدد إمتاعًا. حقيقة إن مبحثه يجري كالأتي: "إن الحياة مجلبة للتعاسة. والعاقل هو ذلك الذي يجد، قبل أن يدهمه الأجل المحتوم، راحة البال يلتمسها في التسليم وفي إنكار متع الحياة التي لا تجلب غلا العذاب، والتي لا تلبث إلا لماما. والمأساة هي تلك الصورة من صور فن المسرحية التي يتجلى فيها ذلك الجانب الجدي التعس من جوانب الحياة؛ إن جمهرة الناس يتحققون، بصورة غامضة، من الباطل المطلق للعيش في هذا العالم، أما الحكماء فيلمسون هذا الباطل ويرونه رأي للعين. وكتاب المآسي يصورون لنا تصويرًا بديعًا حقارة ما في هذه الدنيا جميعًا. فبعدم الصدام المريع بين الإرادات المتصارعة، وبعد المعركة التعسة بين الإنسان وبين القدر المتواري، تأتي هنيهة من السلام تسبق حلك الظلام الذي يوشك أن يخيم فيغمر كل شيء– باطل الأباطيل– أليس قد أمسك شوبنهاور هنا حقًا بإحدى العواطف الرئيسية الناتجة عن مشاهدة المأساة؟ لقد نجيب، بعد إدمان التفكير: أن نعم: فالحزن الذي يختم حياة هاملت، واليأس الذي ينطلق به العذاب من فم ماكبث، وتعاسة عطيل البشعة الكالحة، وهذه الحالة الذهنية التي أثارها ما كان يعانيه بروسبيرو من توتر. وإن لم تكن المسرحية مأساة، وذلك بتشبيهه الجميل للدنيا بأنها حلم... إن هذه كلها تبدو كأنها براهين على صدق هذا التصور. وإذا نحن طبقنا هذا على المسرحية الحديثة، أفلا نجد أنه حق بالقياس إليها كما هو حق بالقياس إلى المسرحية القديمة، إن هذا هو المستر سان أوكاسي الذي يصور ضآلة الحياة وتفاهتها تصويرًا قاسيًا يثير الاشمئزاز في النفس، بينما الكاتب الإيرلندي سينج يبشر بأن الموت لا يصيب الروح مطلقًا، وأنه خير للإنسان أن ينقرض من هذه الحياة، من أن يعيش معذبًا تلازمه ذكريات الماضي، وتشقيه قاذروات الحاضر.

ثم يتلاشى هذا المهرجان الذي لا قيمة له،

دون أن يترك وراءه أثرًا يدل عليه

فهذا المزاج المستسلم المستكين؛ وهذا التأكيد لطبيعة الواقع التي تشبه الحلم، وهذا الهدوء في مواجهة الموت.. كل هذه أشياء ملازمة لروح المأساة. وأولئك الذين يتأسفون على موت كورديليا، أو يشعرون بالحفيظة للنهاية التي انتهى إليها أمر دزدمونة، يخطئون في تفسير الأسس التي يقوم عليها أسلوب التعبير في المأساة.

وقد عبر لنا شليجل **Schlegei** هو أيضًا عن التصور للروح الحقيقية للمأساة تعبيرًا قاطعًا مانعًا فقال:

"عندما نمعن النظر.. في علاقات وجودنا بالحد الأقصى للممكنات؛ وحينما نتأمل في اعتماده الكلي على سلسلة من الأسباب والمسببات؛ وحينما نفكر في أننا معرضون، مع ما نحن عليه من الضعف والعجز للنضال مع القوى الطبيعية الغير محدودة، ومع الرغبات المتصارعة على حفافي عالم غير معروف؛ وأننا معرضون لخطر الغرق في لجة الموت في نفس اللحظة التي نولد فيها؛ وأننا عرضة لكل ألوان الخطأ والغواية التي يمكن أن يقضي علينا أي لون منها قضاء مبرمًا؛ وحينما نفكر في أننا نحمل أهواءنا بين حنايانا، ونداللها. وهي ألد أعدائنا؛ وأن كل لحظة تعبر بنا نتطلب منا التضحية بأعز أمانينا، بحجة أننا نفعل ذلك باسم أعز الواجبات تقديسًا، وأننا قد نسلب ما حصلنا عليه بالضنا والعرق بضربة لازب تصيبنا فجأة، وأننا معرضون لأخطار الخسارة بنسبة ما تزداد من حطام هذه الدنيا، ومع ذاك، فنحن معرضون أكثر، بسبب هذا الذي نملك، لمكائد الأعداء والحاقدين، وعلى هذا فيجب أن يتزود كل عقل لم يفقد القدرة على الإحساس بعد، بقدر من العم والقنوط الذي لا يمكن التعبير عنه، والذي ليس ثمة ما يقينا منه إلا الشعور بوجود قدر يرفق فوق هذه الحياة الدنيا. فهذه هي النغمة المفجعة. وعندما يمعن العقل في فحص الممكن، بوصفه حقيقة قائمة، وعندما تستمد تلك النغمة إلهامها من

أعظم مثلات الثورات العنيفة في تاريخ المصير الإنساني. إما من تثبيط النفس وإما عقب المعارك الحامية التي لم تؤت أكلها... من هنا... يستمد شعر المآسي نشأته. ومن أجل هذا أرى أن لشعر المآسي أسامه في طبيعتنا، وبهذا نكون، على حد محدود، قد شفينا غلة المتسائلين عن السبب في أننا مولعون بمشاهدة التمثيليات المحزنة، بل عن السبب في أننا نجد فيها شيئًا من السلوان، ومن الإنعاش والتهذيب[1]".

ولعل تيموكلس **Timocles** كان يفكر في هذا نفسه، حينما صرح، بناء على ما روي أثينايوس، "بأن المتفرج على تمثيلية مفجعة (مأساة) سيرى أن جميع بلاياه، التي تبدو أعظم مما كان في طوق بشر أن يحتمل، قد وقعت لغيره من الناس، ومن ثمة، يكون في طوقه أن يتقبل رزاياه بصدر أوسع، وصبر أفسح[2]" وبعد، فالحياة شيء سخيف، وشيء حالك الظلام، وملئ بالآلام في أحيان كثيرة؛ وهنا في المأساة، تتضاعف ظلماتها الحقيقية حتى لقد تبدو ظلماتنا نحن شيئًا خفيفًا بالقياس إليها، لهذا السبب.

(ز) الالتذاذ الخبيث:

وثمة علل أخرى يوردها نقاد مختلفون يعللون بها تلك اللذة التي نحس بها من مشاهدة المآسي أو قراءتها. وكثير من هذه العلل غير ذي قيمة يؤبه بها، إلا أن منها ما يستحق أن نقول فيه شيئًا.

١- فثمة ما يراه مستر لوكاس من أن المأساة، التي هي أبعد من أن تكون

---

(١) من كتاب **A Course of Leclures on Dramatic Art & Literature** ترجمه إلى الإنجليزية جون بلاك (١٨٤٠) ص٤٣- ٤٤، ومترونو **Ninturno** يأخذ بهذا الرأي نفسه حيث يقول: "إننا نتعلم من المأساة ألا تطمئن كثيرًا إلى النجاح الدنيوي، وأنه ليس شيء في هذه الحياة الدنيا خالدًا أو مستديمًا، أو أ، شيئًا فيها لن يحول، ولن تصيبه يد الشقاء. وأنه لا سعادة إلا ربما تحولت إلى شقاء".

(٢) أثينايوس ج٦ ص٢٣٣.

(عملية غسل وتطهير[1]): هي وليمة حقة- وليمة من التجارب تتناول من أطيابها ما نشاء لما تثيره فينا من نهم إلى ملاحظة الحياة في صورة من أشد لحظاتها ألمًا. ومستر لوكاس يؤمن بأن شعار المأساة يتلخص في قول هاملت: "يا للإنسان من قطعة عمل عجيبة" وهذا التصور ينطوي، بما لا يحتمل الجدل، عنصرًا من عناصر الحق، إلا أن الذي يثير التساؤل الطويل هو ما إذا كان الطابع الأخير هو حقيقة ما يوحي به هذا الشعار؟ إننا نلمس روح العظمة في هذه الكلمات، إلا أننا لا نجد مندوحة عن الرجوع مرة أخرى إلى آراء شوينهاور، لا لنتحسس جانب العظمة فحسب، بل جانب لعقم والضئالة أيضًا.

وتأتي بعد هذا العلل التي يتعمق أصحابها في الأسباب والمؤثرات النفسانية. ويؤمن بعض هؤلاء، أمثال فونتيني **Fontenelle**[2] وشللي، بأن اللذة والألم صنوان، وأننا حينما نكون في أحدهما، نلمح طيف الآخر. وقد يكون هذ صحيحًا من الوجهة النفسانية، إلا أنه من الصعوبة بمكان أن نوافق على أنه حينما يكون جمهور من النظارة محتشدًا في مسرح، والمأساة الرهيبة التي جلس يشاهد تمثيلها البارع قد أخذت تهزه وتستبد بلبه. فإنه يستخلص لذة حقيقية، بهذه الوسيلة من تلك المشاهد الرهيبة.

ولعل الأصوب من هذا تلك النظرية التي تذهب إلى أن ثمة لمحة حقيقية من حسرة المرء على نفسه فيما يشهده من هذه الحسرة المهيبة التي تبتعثها مسرحية مفجعة؛ وإن المخلوقات القصصية التي يتمخض عنها خيال الكاتب، والتي تستثير عواطفنا هي صور من أنفسنا؛ وأننا نتحقق من ذواتنا فيما تنتهي إليه مصائر هذه المخلوقات حتى حينما نظل منطوين على أنفسنا، وبمعزل من الناس. إن ال- كا- أو الروح عند المصريين، التي تحوم فوق جثمانها الميت يمكن أن تعد شيئًا مطابقًا

---

(1) **Purge = Katharsis** وقد تقدم الكلام عن ذلك.

(2) **Reflexions sur La Poesie** سنة ١٩٨٥.

له مطابقة ليست غير ملائمة. على أننا لا نرى بأسًا في التسليم بأن ثمة أثرًا من هذا الطابع في ذهن المتفرج المتوسط؛ فالمتفرج إنسان، وأمامه، هنا، تمثل طائفة من الأفعال العظيمة التي تتركز فيها أعظم لحظات الإنسانية فجيعة... ولا جرم أن هرب المتفرج من الجميع بين نفسه وبين هذه الحوادث التي يبلغ من جسامتها أن تحتمل في ذاتها وجوهًا كثيرة هو أمر من الصعوبة بمكان، إلا أن هذا لا ينتهي بنا إلا من حيث بدأنا، وهو لا يفعل إلا أن يضاعف طابع الامتزاج بين الشرف والحقارة، وطابع الأشياء التي تبدو أنها ذات شأن، والأشياء التي يفوق باطلها كل الأباطيل.

فإن لم نأخذ بأقوال هؤلاء، اقتربنا من أولئك الذين يرفضون مثل هذا التمسك بتلك الأفكار الجليلة، محتجين بأن ما يقال من التذاذنا الفطري من مشاهدة آلام الغير يؤيده التذاذنا بمشاهدة تمثيل المآسي. ويتكلم بعضهم عن العواطف السادية فيقولون كما قال سني **Segni** في عصر النهضة إن مما يجلب المسرة للإنسان على الدوام أن يستمع على قصص آلام الآخرين تروى عليه [١]. ويقول البعض بفكرة الماسوشزم **Masochism**[٢] (أو الماسوشية)، وهم بذلك يقتربون من الذين يساوون بين الألم واللذة، ويقولون بأننا نجد متعة كبيرة في تعذيب أنفسنا. ولا داعي إلى القول بأن هذا الرأي، في أشد صوره فجاجة، لا يمكن أن يزيد أحد من القول فيه، اللهم إلا نفرًا معينًا من ذوي الاتجاهات العقلية الخاصة على أنه قد يكون فينا قدر من وحشية المتوحشين تكفي لأن تجعلنا نتلذذ التذاذًا غير شعوري بمشاهدة أحزان هاملت وآلام عطيل. إن مجرد قدرتنا على مشاهدة عطيل وهو

---

(١) يعرض لنا روسو هذا الرأي في صورة في كتابه: **Lettre sur les spectacles**.

(٢) الماسوشزم أو الماسوشية نسبة إلى ليوبولد نون ساشر ماسوش (١٨٣٥– ١٨٩٥) وهو كاتب قصصي نمسوي، كان يصف العاطفة الجنسية الشاذة التي يتلذذ فيها المحب بتعذيب حبيب له تعذيبًا بدنيًا مؤلمًا؛ والماسوشية ضد السادية التي يتلذذ فيها الإنسان السادي بمشاهدة الغير يتعذب (د).

ينخدع ويتغفله ياجو، وهاملت والفرص تفلت من بين يديه، يثير فينا رعشة غريبة من اللذة. ونحن إنما نفطن إلى تفوقنا على أبطال المآسي بوسيلة واحدة على الأقل، بالغة ما بلغت عظمتهم وشرف نفوسهم من الدرجات العلى. إننا نقف، لحظة ما، بجانب هذا الكاتب المسرحي الخلاق، ثم نبتسم على الدمى: وقد لا يكون سرورنا ونحن نشاهد مأساة من المآسي مشوبًا بقدر كبير من هذا الشعور، إلا أنه ما لم يخامرنا قدر منه، فالراجح أننا لن نستطيع مواصلة التفرج على رواية من رواية الشقاء من أولها إلى آخرها. لقد شأونا تلك المرحلة التي كان يحتمل فيها أن تثير آلام الغير الحقيقية ضحكنا. حينما كانت تلك المتعة الوحشية ربما جاءتنا من مشاهدة أحزان الآخرين. إلا أننا ونحن في دنيا المسرح، حيث نعرف أن الشخصيات التي تتحرك أمامنا شخصيات غير حقيقية، قد تكون مستقرة في أعماقنا بقية كبيرة من روح ذلك الطفل الذي يغرم بمشاهدة فراشة مغروسة في دبوس وهي تتلوى من الألم، أو بقية من روح هذا الرجل المتوحش الذي لا تنطوي أضالعه على ذرة واحدة من الرأفة لعدوه المغلوب؛ نقول إننا ونحن في المسرح نكون أشبه بذلك الطفل، أو هذا المتوحش، في الحصول على هذا السرور الخفي غير المعترف به، مما هو في الواقع أعظم عواطفنا بدائية.

والحق الذي لا شك فيه هو أنه لا يمكن أن ينهض جواب واحد بشفاء غلتنا على هذا السؤال، وحينما تتهيأ لنا في المسرح "العاطفة الملائمة للمأساة" فإن أحاسيسنا لتستثار، وإن طبائعنا لتتنبه، حتى لتتملكنا آلاف وآلاف من الأفكار العابرة، والانفعالات التي تمر بنا في سرعة البرق، وقد تداخل بعضها في بعض بصورة معقدة متجهة في غموض نحو عاطفة واحدة رئيسية حتى لتبدو أخيلة العظمة والفضل، وتهاويل الحقارة والجري وراء الباطل وصور انتصار الإرادة وسلطان القدر مختلطًا بعضها في بعض؛ ومع هذا، فالفن يؤلف بينها في انسجام تام، كأنما يتحدى المنطق وتحاليله!

الفصل الثالث

الأسلوب

العنصر الغنائي في المأساة:

لقد أجلنا مشكلة الأسلوب لنبحثها على حدة لما لها من أهمية، وإن كنا قد ألممنا بها إلمامًا فيما تتصل به من روح المأساة. ويجب أن نتذكر باستمرار ونحن نمحص هذه المشكلة، أنها مرتبطة تمام الارتباط بمشكلات الموضوع والعمل **action** (ما يجرى على المسرح من حركة)، والصراع **conflict** والتفريج من إصر المأساة **tragic relief**.

ورب نظرة هنا إلى منشأ المأساة وتطورها تعيننا على الوصول إلى حل لتلك المشكلة. لقد نشأت المسرحية عند اليونان من أغنية؛ وفي إنجلترا كانت مرتبطة على وجه التقريب من حيث نشأتها بترتيلة دينية، ثم تقدمت على هذه الوتيرة في كل من اليونان القديمة وإنجلترا، ومن ثمة بقيت فيها هذه النغمة الغنائية الخاصة التي تتبدى في الحوار الحقيق أحيانًا، وأحيانًا تتسق ألحانًا عذبة أقرب من حيث الشكل إلى الشعر. يقول كولردج: "إن المأساة اليونانية يمكن مقارنتها بالأوبرا الجدية عندنا، والواقع أن الأوبرا إن هي إلا الصورة الأخيرة لما هو من صميم جميع التطورات تقريبًا، التي تطورت إليها المأساة" لقد كان من شأن مؤلفي المسرحيات الدينية في إنجلترا التي كان أهلها إلى هذا التاريخ لا يعرفون شيئًا عن المسرحية الكلاسيكية، الأخذ بالمقاييس الغنائية؛ ثم أقبل الشعراء بعد ذلك على الشعر المرسل فجعلوه أداتهم التي لا مندوحة عنها لكتابة المأساة، وذلك بعد أن تطورت المسرحية على أيدي مارلو وشكسبير، وشعراء عصر إليزابيث الأحدث عهدًا. وفضلًا عن ذلك فقد أدخلت الأغنية على المأساة باستمرار، وكان دخولها فيها

أشبه بحاجة السيدة المطاعة إلى خادمة لها، طوال القرون التالية كلها تقريبًا.

لقد كان منشأ المأساة إذن هو الأغنية؛ ولقد كان تطورها وفقًا لخطوط غنائية: فإذا نحن أمعنا النظر في هذا، أفلا يجوز أن نسأل أنفسنا عما إذا كانت الغنائية[1]، أو النغمة الشادية بصورة من الصور، ليست هي أنسب الوسائل لكتابة المآسي الصحيحة بجميع ألوانها؟ ولعل تساؤلنا أن يأخذ صورة السؤال المزدوج: ١- هل هذا العنصر الغنائي في المأساة اليونانية، وفي المأساة الإنجليزية في عهدها الأول، كان شيئًا أحس الكتاب المسرحيون بضرورته؛ شيئًا له علاقته الوثيقة حقًا بلباب الروح المفجع!. ٢- أو أنه مجرد هذه البقية التقليدية من أصل الأنواع التي حافظ الكتاب عليها بدافع من روح الرجعية.. شيء لم يأنس أحد من نفسه الشجاعة على إطراحه، حتى بعد أن أدى الغرض المقصود منه وأصبح غير ذي جدوى؟ لقد كان اليونانيون لا يحافظون على الغنائية في مسرحياتهم في الحوار فحسب بل كانوا يستعملونها حتى في الأدوار واللوازم والقصائد ذات[2] الأبيات الثنائية التي كان يلقيها الكورس (فرقة المنشدين) في أثناء الرقص. ولكن... ألا يكون هذا العنصر شيئًا من الأشياء التي استبقيت... كما استبقى الكورس نفسه، لأهواء دينية؟ لقد احتفظ شكسبير بعنصر غنائي في شعره المرسل وفي الأغاني التي كان يدخلها في مسرحياته من حين إلى حين. ولكن ألا يكون هذا قد صنعه شيكسبير بناءً على تقاليد موروثة عن عصور المسرحيات الدينية أكبرت من شأنها حماسة أهل النهضة للاقتداء بالأقدمين؟

وقبل أن نشرع في الإجابة على هذه الأسئلة لا نرى بأسًا من إلقاء نظرة -قد يكون هذا مكانها- على تاريخ تلك الغنائية في المأساة. ونحن لا نجهل أن الكتاب المسرحيين في عصر إليزابيث وجدوا قيمة كبيرة في تمسكهم بالشعر الجديد

---

(١) Lyricistn.

(٢) Strophes, antistrophes & epodes.

المرسل الذي أتاهم به من إيطاليا إيرل سري **Earl of Sutrey** هذا اللون من النظم الذي له إيقاع في النطق، إلا أنه مع هذا أقرب إلى لغة الحياة الواقعية من أي نوع من أنواع الشعر المقفى. وإذا استثنينا هذه الثنائيات العشرية المقاطع المتناثرة هنا وهناك وما كان الكتاب المسرحيون يلجأون إليه في القليل البادر من إدخال الأساليب الشعرية في ثنايا الحوار، كما نرى ذلك في الأغاني التي تتخلل روميو وجولييت، فإننا نجد أن الشعر المرسل كان هو الوسيلة التعبيرية الغالبة في جميع المآسي الإنجليزية منذ ظهور مسرحية جور بودك **Gorboduc** لكاتبيها ساكفيل ونورتون إلى ظهور مسرحيتي الخائن **Traitor** والكاردينال لكاتبها شرلي **Shirley**. على أننا ربما لاحظنا ردين من ردود الفعل في ارتقاء المسرحية، نشأ نتيجة لاستعمال الشعر المرسل. فنحن إذا تأملنا في الثنائيات المقفاة (كالرجز) وفي هذا الأسلوب العالي المستعمل في مسرحيات البطولة (الإنجليزية) التي ظهرت في أواخر القرن السابع عشر، ثم إذا نحن تأملنا في قوافي المسرحيات الفرنسية، أمكننا أن نتتبع أثر ما كانوا يبذلون من جهد لزيادة هذا العنصر الغنائي، ولو أنهم كانوا يحاولون في نفس الوقت تقييد النغمة الغنائية الصحيحة باصطناعهم تلك الحشمة المبالغ فيها، والتزامهم تلك القوانين التعبيرية الفاسدة. ولسوف نرى أن هذا العنصر الغنائي المتزايد لم يتطور إلى ما هو أبعد من هذا في إسبانيا، على يد كالدرون؛ حيث لا نجد تلك الرتابة التي نجدها في أوزان دريدن وراسين. ونتيجة لهذا فالصبغة الغنائية أكثر شيوعًا، وعلى العكس من هذا نستطيع أن نعثر على نوع تطور متجهًا نحو أقصى الطرف المضاد، ففي فلتشر وأقرانه نستطيع أن نتتبع أثرًا من عدم الارتياح لطريقة شكسبير في الشعر المرسل، وبالأحرى محاولة للرجوع إلى لغة الحياة العادية حيث تتلاشى "قمة الشعر" على ما كان يعبر سيموندس **Symonds** أما الكتاب المسرحيون الذين كانوا يستعملون النثر في كتابة مسرحياتهم فكانوا أشد ثورة، ونظم مأساة "أردن ففر شام" نظم لا ينفك يهبط عن مستويات الشعر، والاتجاه الملحوظ في هذه المسرحية قد تلقفه كتاب الطبقة

الوسطى (البورجوازية) المسرحيون في القرن الثامن عشر. وقد افتتح للو **Lillo** هذا النمط بروايته تاجر لندن **The London Merchant** ثم حذا حذوه مور **Moore** وهو لكرافت **Holcraft** في إنجلترا، وديدرو **Diderot** وغيره في فرنسا، ولمنج وكوتزبيو **Kotzebue** في ألمانيا. وإبسن وسترندبرج في سكنديناوه. حتى رسخت قدم النثر بوصفه من الأدوات التعبيرية الرئيسية في المسرحية الجدية الحديثة.

وعلى هذا، فالمشكلة التي أمامنا الآن تأخذ صورة مختلفة اختلافًا يسيرًا؛ فليس المطلوب هو مجرد الفصل في موضوعي النظم والنثر، لكنه اختيار واحد من وسائل ثلاث للأداء المسرحي: الشعر المقفى أو الأوزان الغنائية الخالصة؛ والشعر المرسل؛ والنثر الخالص.

الشعر الرسل والشعر المقفى:

لا تحسبنا محتاجين إلى إطالة القول في هذين النوعين؛ ولعلنا إذا استثنينا بعض الأنماط الخاصة من المسرحية، لوجدنا أن شعر القوافي هو، في الظاهر، بعيد كل البعد من الحياة الفعلية، بحيث لا يصلح أداة تعبيرية في المأساة، وتطور المسرحية في اليونان ينير لنا السبيل في بحث هذه النقطة. فالكورس الذي احتفظ به إسكيلوس جزءً لا يتجزأ من بناء مسرحياته، أخذ على أيدي سوفوكليس ويوريبيدز يستقل عن موضوع المأساة، حتى أصبح على يد يوريبيدز مجرد أداة لتقديم سلسة من الأغاني المنفصلة عن المسرحية انفصالًا تامًا، ولو قد ظهر بعده كاتب مسرحي عظيم آخر لكان الأرجح أن يفقد الكورس أهميته أكثر وأكثر ولكان الأرجح أن يكتفي بالحوار دونه. ولقد كان تطور ما ينتجه شيكسبير من المآسي يخطو في جملته نفس الخطوات التي سلكتها المسرحية اليونانية. وحيثما وجدناه يغلو في صبغ فنه بالصبغة الغنائية كان ذلك دليلًا على أن هذا من إنتاجه في عهد الشباب؛ أما في مآسيه العظمى والأحدث عهدًا فنلاحظ أن اللغة تقترب من الحياة الحقيقية

بقدر ما تسمح بذلك مقتضيات الشعر المرسل.

ومما لا شك فيه أن راسين وكالدرون قد نجحا إلى حد ما في التعبير عن العواطف الرفيعة عن طريق الشعر المقفى، إلا أن جهودهما في ذلك قد لا تعدو مجرد "عمل من أعمال البراعة: **tours de force**، إن السبب في سقوط مسرحيات فترة عودة الملكية، حتى على يدي عبقري مثل دريدن لا يقتصر على ما فيها من المغالاة في تصوير العواطف، ولكن لما فيها من هذه الثرثرة الطويلة في الحوار. وثمة روايات أقنعة **Masques** جميلة بالشعر المقفى، إلا أن مسرحية القناع، مهما بلغت من الجمال، لا تسمو إلى مرتبة المأساة الراقية... إن مما لا بد منه للمأساة على الدوام أن يكون فيها شيء يربطها بالحياة ربطًا وثيقًا، فإذا أفقدناها هذا الرباط الذي يربطها بهذه الحياة الدنيا كانت قمينة ألا تثير فينا أي إحساس بالرهبة أو بالجلال ومأساة بروميثيوس الطليق: **Prometheus Unbound** لشللي هي قصيدة مسرحية جميلة، إلا أنها لا يمكن أن تستثيرنا أو تبتعث فينا عوامل العجب كما يمكن أن تفعل بنا هذا هاملت أو ماكبث، وذلك لما غرقت فيه من النغمة الغنائية الغالية، والشعر المرسل شعر إيقاعي، وهو يصلح للتعبير عن أسمى الأفكار الشاعرية، إلا أنه بالرغم من ذلك يظل قريب الصلة بالحياة الواقعية وذلك بطبيعة تركيبه. ونحن حينما نستمع إليه لا يزعجنا ما فيه من الصياغة المصطنعة المتكلفة، إننا نستمع فيه إلى لغة الحياة العادية مرققةً وفي أسلوب أكثر تطرية. ونحن إذا خيرنا بينه وبين الشعر المقفى قد لا نتردد في تفضيله لهذا السبب، معترفين بأن العنصر الغنائي غير اللائق لا يصلح للتعبير عن روح المأساة في أسمى صوره، إلا أن الفصل في موضوع النظم بوجه الإجمال، والنثر، أيهما الأداة الأصلح للمأساة، يظل موضع نظر.

الشعر المرسل والنثر:

لعل الأنسب أن نتقدم هنا بقرار قاطع، ثم نشرع في النظر في أسباب عدة

يمكن إيرادها للبرهنة على سلامة هذا القرار. فقد يقال، بوجه الإجمال، إن الكتاب المسرحيين في عصر إليزابيث ربما كانوا على حق في استعمال الشعر المرسل في مآسيهم، وإن تطور النثر في الأزمنة الأحدث عهدًا من أيام إليزابيث كان تطورًا لا نشاط فيه ولا حياة، كان تجربة خطرة، ومخالفة لروح المأساة الراقية.

إن أحسن ما يروقنا في المأساة هي الانفعالات. والمأساة لهذا السبب لا تتوجه في كثير من الأحيان إلى عقول الناس، لأنها تدور على الدوام حول أعمق اللحظات التي يمر بها الإحساس الإنساني.

إن ثمة مآسي قليلة من الفكر الخالص؛ وهاملت نفسها التي هي أكثر من غالبية مسرحيات عصر إليزابيث فلسفة، فيها من العاطفة ما يتخلل في ثنايا الهيكل الذهني لشخصية هاملت باستمرار، على أنه قد ثبت مما قامت به الأجيال الطويلة والشعوب المختلفة من مزاولة فنون المسرح، أن أنسب الطرق للتعبير الأدبي عن العواطف، تعبيرًا تختلف صوره وطرائقه، هي الطريقة الإيقاعية. إن ثمة نغمة طبيعية عذبة في العاطفة أيًا كان نوعها؛ والمأساة، وهي تتناول تصوير العواطف، تجد في الكلمات المنغومة تعبيرها الصحيح. وربما كان من المحتمل هنا أن نستثنى بعض المسرحيات الحديثة التي يبدو منها العنصر العاطفي مكبوتًا باستمرار، وبصورة ثابتة، والتي يلائمها النثر لهذا السبب أكثر مما يلائمها الشعر، فنحن مثلًا لا نستطيع أن نتصور مسرحية **Strife** بصورتها التي نراها، إذا كانت مسرحية منظومة؛ بيد أننا حتى في هذه المسرحية لا نستطيع أن نطيل الكلام عن الأسلوب غير الإيقاعي في المسرحية الجدية. ومما لا جدال فيه أن النثر يهبط بالمسرحية التي يستخدم فيها إلى مستويات الحياة العادية إلى حد كبير. ومما هو جدير بالنظر، حتى في موضوع كموضوع **Strife**، التفكر فيما إذا لم يكن في مقدور الكاتب المسرحي أن يضمن طابعًا أشد عمقًا برفعه تصوره للموضوع كله فوق هذه المستويات المقيدة! إن مسرحية هاردي **Dynasts** (الولاة بالوراثة) هي مثال لموضوع مشابه أنشأه هاردي على خطة أوسع، وذلك لأن حقيقة القوى ضائعة في

أسباب أعمق وأقوى. ومسرحية **Strife** رواية شائقة فيها لمحة مستثارة من الروح المفجع، إلا أنها ليست مأساة راقية، وهي لا يمكن أن تستثيرنا كما تستثيرنا روائع فن المأساة، وقد يبدو أن العلة كلها تقريبًا في كونها كذلك هي واقعيتها الزائدة على الحد، وأنفة الكاتب أن يعبر عن تلك الحقائق العليا، تلك الأفكار الأساسية القصوى التي تسود المآسي العظمي جميعًا..

النثر الشاعري (الشعر المنثور):

على أن الكتاب المسرحيين المحدثين يواجهون صعوبة خطيرة، لأن الشعر المرسل الذي كان طبيعيًا وصحيحًا وبنائيًا في عصر إليزابيث يبدو الآن كأنما أصبح شيئًا قديمًا مبتذلًا. والمسرحية المنظومة في القرنين التاسع عشر والعشرين لا تكاد تعطينا شيئًا ذا قيمة، كما تدل الدلائل على أنه من غير المحتمل أن تقوم قائمة لهذه الأداة التعبيرية (أي المسرحية المنظومة) بحيث تصبح أداة من الأدوات التي تكتب بها المسرحيات في المستقبل. على أن ثمة بالفعل دلالات على أن بعض الكتاب المسرحيين الذين يشعرون في دخيلة أنفسهم بنقص الأداة التي انتفع بها شكسبير ومعاصروه انتفاعًا كبيرًا يجاهدون في سبيل الوصول إلى لغة مسرحية مشتملة في ذاتها على شيء من الصبغة الشعرية. وقد تمت بشائر هذه الجهود بخطى موفقة توفيقًا كبيرًا في أيرلندا، حيث تضافر الروح الكلي، واللهجة الغريبة الإيرلندية ذات النطق المثير للخيال، البسيطة مع ذاك، على التمهيد لقيام نوع من الحوار؛ اصطلاحي لا شك، إلا أنه يساير تلك الحيوية المتدفقة دائمًا في لغة المسرح التي هي لون من المثل الأعلى المركز للغة الحديث العامة، بدلًا من أن تكون متميزة تميزًا مصطنعًا من الاصطلاحات العادية التي يستعملها الناس في تخاطبهم مثال ذلك، حينما نسمع بطلة مأساة فتاة الأحزان **Deirdre of the sorrows** للكاتب سنج **Synge** تتكلم هكذا:

"هلموا ننثر الطين على رفاقي الثلاثة... هلموا نلق الردم على نايسي وصاحبيه

إينل وآردن، أولئك الذين كانوا مفخرة إمين... لقد كان نايسي أحسن الثلاثة، بل خيرة أخيار كثيرين... لقد اخترت أن تموت، فكانت من نصيبك هذه الموتة النظيفة يا نايسي، إنني لم أسمح لنفسي أن أدع رأسك تفلت مني يا نايسي حينما كنا نقضي الليالي الطوال وسط طيور الشنقب[1]والزقزاق[2]، جالسين، يوسوس كل منا في أذن الآخر؛ إنني لم أكن أدع رأسك يا نايسي يفلت مني، ونحن نقضي الليالي الطوال في مشاهدة النجوم تتلألأ بين فجوات الشجر في جلن دارواض[3]؛ أو القمر وهو يهبط ليستريح على رؤوس التلال".

إننا حينما نسمع هذا يثبت في روعنا أن هذا أسلوب منشور فيه نغمة رقيقة طبيعية، وليست مجرد مزق مهلهلة مستعارة من موازين الشعر المرسل. وحينما نجد أيضًا البطل أولف **Ulf** في مسرحية لورد دنساني **Dunsany** آلهة الجبل **Gods of the mountain**، وهو يكاد يغرد قائلًا:

"إنني أجد في نفسي مسًا من الخوف... الخوف القديم، ونذير سوءً لقد ارتكبنا سوءً على مرأى من الآلهة السبعة... لقد كنا شحاذين. وكان ينبغي أن نظل شحاذين. لقد تنكرنا لمهنتنا ثم شارفنا مصيرنا؛ إنني لن أخفي ما أجد من مس الخوف بعد، بل... سأطلقه ليملأ الدنيا صياحًا... إنه سينفلت مني صارخًا، كما يفلت كلب من مدينة حاق بها ما كتب عليها؛ وذلك لأن خوفي قد شهد كارثة وعرف شرًا مستطيرًا".

حينا نسمع هذا يثبت في روعنا مرة أخرى الهدف نفسه الذي يقصده الكاتب المسرحي. ومثل هذه النغمة الغنائية نفسها نلقاها في مسرحية **The Silver Tassie** للمستر سان أوكاسي، حيث نجد أن الفصل ليس إلا أغنية طويلة من

---

(١) Snipe.

(٢) Plover.

(٣) Glen da Ruadh.

النثر المتأجج بالعواطف. ويمكننا أن نلاحظ اتجاهًا مماثلًا لهذا في تلك اللغة الغريبة التي اتخذها ميترلنك أداة له للتعبير عن رأيه الرهيب في الحياة. ولم يحدث شيء من ذلك كله نتيجة الانفلات من الإيقاع النثري، الذي حدث من غير وعي، إلى حركة الشعر المرسل؛ ففي كل منهما قصد الكاتبون أن يؤلفوا بين نوع خاص من موسيقى النثر وبين نوع موزون جميل في ذاته، ولعل هنا مناط الأمل لمأساة المستقبل، لقد نهض الشعر المرسل بما كان مطلوبًا منه، وربما حل النثر الإيقاعي محله في المستقبل ليشغل المكان الذي كان يشغله في القرن السابع عشر.

روح الإيقاع العالمي الشامل:

وما دمنا نتكلم عند "النظم" في المسرحية المفجعة، ففي وسعنا إذن أن نضع هذا "النثر الشاعري" الجديد جنبًا إلى جنب مع تلك الأداة الخاصة التي كان يستعملها شعراء عصر إليزابيث، وبذلك نوسع من مفهوم هذا المصطلح؛ وفي وسعنا بالمثل أن نقول إن النظم كان يسترعي انتباه كل كاتب من كتاب المآسي، وذلك بوصفه أداة طيبة للسمو بحوادث المسرحية فوق مستويات الحياة الحقيقية، وبوصفه الوسيلة التعبيرية الطبيعية عن العواطف. وعلى الشاعر، قبل أن ينبذ النظم، بسبب نظرية من نظريات النقد التي لم يهضمها كما يجب، أن يفكر طويلًا فيما إذا لم يكن النظم أحد الأجزاء الضرورية التي لا تتجزأ من المسرحية بمعناها الصحيح، أو أن يفكر على الأقل في حالة نبذه النظم، أفلا يكون مضطرًا إلى أن يدخل على مسرحيته شيئًا آخر يعوضها به مما ألحقها به من خسارة؟ إن للنظم قوى أخرى غير التي ذكرنا. وإن لما يروونه عن خرافة موسيقى الكواكب أثرًا رمزيًا من الصحة على الأقل. وإنه ليخيل إلينا أننا مستطيعون بواسطة الإيقاع والنغم أن نصل إلى بعض أوتار الإحساس الإنساني عند الناس أجمعين. ولكن الذي لا شك فيه هو أننا، بمجرد الإيقاع وحده، نلمس ذبذبات من المحال أن تتأتى بغيره. إننا قد لا نفهم كتابًا مكتوبًا بنبر أجنبي، ولكننا نستطيع إدراك ما ترمي إليه سيمفونية أجنبية بنفس السهولة التي يفهمها بها مواطن من أهل البلد الذي أعطانا هذه السيمفونية؛ بل

ربما أيقظت في قلوبنا قصيدة أجنبية، إذا أحسن إلقاؤها، أحاسيس وعواطف فوق مستوى الكلمات غير المفهومة، والإيقاع بعد هذا كله تراث عام مشترك وهو يصل إلى قرارة الغرائز العامة الفطرية عند بني الإنسان جميعًا؛ وهو، فضلًا عن هذا. ليس وقفًا على الإنسان وحده، بل هو يشمل بتأثيره الخلائق جميعًا؛ ولشدو الطيور نغم محبب يقع من نفوس الناس بمثل ما يقع من أنفس الطير. وثمة سيمفونيات من الأصوات ومن الألوان تلذ العالم الطبيعي بأجمعه، فمثل هذا الاعتبار الذي نوليه قرة النظم لا جرم يعود بنا إلى اهتمامنا الأصلي بالروح العالمي العام، وإن شئت الصبغة العالمية، فها هنا ينحصر واحد من الوسائل الأساسية التي تضمن بها هذا الجو الفسيح الذي تتطلبه المأساة؛ فالنظر لا يساعد فحسب على إبعاد المأساة عن مستويات الحياة الحقيقية، بل هو يساعد أيضًا على إكسابها روح الشمول الذي تتطلبه أرقى آيات الفن.

النظم بوصفه مخرجًا من حدة الفجيعة:

ثم لا بأس من النظر في النظم، آخر الأمر كوسيلة من وسائل التفريج من إصر المأساة. ولقد أشرنا إلى شيء من ذلك من قبل. في الفصل الذي خصصناه للكلام على روح المأساة، ولا بأس منا من أن نقرر، من حيث الشكل، أن النظم لا جرم يخفف بمقدار مما يتسم به روح المأساة من هول وكآبة وقنوط. ولسنا نجد مندوحة هنا عن العودة إلى كلمة **sordid** بمعنى سخيف أو خسيس أو حقير. فنحن حينما نتكلم عن مأساة من طبقة وضيعة لا نقصد بهذه الصفة موضوع الرواية بقدر ما نقصد بها طريقة معالجة هذا الموضوع، وبقدر ما نقصد بها أن الرواية تفتقر إلى عنصر ما يخفف من حدة الألم فيها، والنظم الذي يعطينا هذه النغمة التي ليست سوى رمز للسيمفونية العليا والأكثر شيوعًا وروحًا عالميًا، هذه الصبغة الغنائية هي على الأرجح، من أعظم وسائل التفريج وبعد، فإن قصة عطيل لو رويت بأسلوب بسيط منثور، لما زادت على كونها قصة سخيفة لزوجة مخلصة وزوج مخدوع "يثأر لشرفه" وهاملت هي أيضًا... التي لم تكن تزيد على كونها قصة سخيفة لملك

مقتول وعلاقة تقرب من الزنا، على أن الغنائية التي تكتنف هذه المسرحيات تساعد على السمو بها فرق مستوى الواقع، كما تساعد على التفريج من الرعب الذي لولاها لشعرنا بريحة فيها مضاعفةً. إن عطيل، عندما يصل إلى ذروة الكراهية الغيور، ثم يدخل وهو يتخبط وقد أعماه الانفعال، نرى ياجو وهو ينظر إليه، وقد أخذ كلامه يتلون بلون فيه فخامة وفيه جلال تعمدهما شكسبير من غير شك:

إنه لا الخشخاش ولا الحشيش

ولا كل ما في هذا العالم من مشروبات مخدرة

بمستطيعة أن تجلب إلى جفونك ذلك النوم الشهي

الذي كحل جفونك البارحة

إن هذا الشعر لا يتفق وما فطر عليه ياجو من خلق، وإن كان شكسبير ربما قصد به إلى شيء هنا أيضًا، إلا أنه يتفق والباعث الحقيقي للمأساة. إنه شؤبوب من الموسيقى لتسكين الرعب والألم اللذين كان المشهد حريًا بأن يثيرهما في قلوبنا لو لا هذا الشعر. إننا إذا لم يكن في مقدورنا ألا نتصور في مكان هذه الأبيات من الشعر. إلا لمحة ساخرة من روح ياجو التهكمية لاستطعنا أن نقدر قيمتها وقوتها. وربما كان ما عمد إليه شكسبير من إدخال هذه الخطبة الشهيرة التي ألقاها ياتشيمو في الفصل الثاني –المشهد الثاني– من مسرحية سيمبلين **Cymbeline** هو للغرض نفسه:

إن أنفاسها هي التي

تعطر الغرفة هكذا؛ وإن لهب الشمعة

لينحني تلقاءها، متمنيًا لو ينفذ تحت أجفانها

ليرى ما تحتها من أضواء ضربت فوقها

هذه النوافذ سرادقًا، أبيض في لازورد،

مزركشًا بزرقة من صنع السماء نفسها...

وعلى ثديها الأيسر

شامة ذات نقاط خمس، أشبه بقطرات القرمز

في كأس زهرة البستان...

والراجح أن شكسبير تحقق من أن الموقف الذي ابتكره –هذه الفتاة البريئة الراقدة في فراشها، وياتشيمو الماكر بارز من حقيبته– كان موقفًا مرعبًا غير محتمل. لقد كان موقفًا مرعبًا بسبب حقارته والنفاق الظاهر فيه، وكان غير محتمل بسبب هذا النوم العميق المفاجئ الذي أطبق على إموجن **Imogen**، وهو نوم إن كان ضروريًا لتطور الموضوع؛ إلا أنه واضح التلفيق وغير طبيعي، ولكي يقاوم هذين، ولكي يسترعى انتباه النظارة ويلطف من شكوكهم واشمئزازهم، نراه يفاجئها بمنطوقات غنائية مضحيًا بالشخصية (الحلق) في سبيل التأثير المسرحي. وفي وسعنا أن نلمس الظاهرة نفسها بطبيعة الحال عند كتاب مسرحيين آخرين غير شكسبير فلقد كان الكتاب اليونانيون يعرفون هذه الوسيلة، وكثير من أشد مشاهدهم صرامة وأكثرها رعبًا تتخايل في أبهى ما نسجوه من حلل الشعر. وفي الأيام الأحدث عهدًا، حينما كان أوتواي **Otway** يعالج موضوعًا شديد الرعب في مسرحيته "اليتيم" نراه قد سلك هذا السبيل من الألم الذي أثاره ويفرج من حدته؛ ولذا نجد أن المشهد الأخير من الفصل الرابع، حينما تعرف مونيميا جلية الأمر من بوليدور، هو أسمى مشاهد مأساته شاعرية، كما نجد الفصل الخامس يفتتح بأغنية.

لهذه الأسباب، نرى أن أنصار المسرحية الواقعية المنشورة، بهجرهم النظم يتخلون عن أداة صحيحة صالحة لضمان جو مسرحي ولإمتاع المتفرجين. إن ثمة من يرى أن النظم ليس مجرد بقية تقليدية من الأغنية الإنشادية أو الترتيل الكنائسي، بل إنه شيء مرتبط ارتباطًا وثيقًا بالروح الداخلي للمأساة نفسها؛ فإذا لم

يكن بدٌّ من إهمال النظم وإهمال ما يتيحه من الروح الغنائي في المأساة، فلا مندوحة إذن من العناية الشديدة بإبراز سمات أخرى، لمحاولة تعويض المأساة عما تفقده بسبب هذا الإهمال. وقد يكون من غير المستطاع أحيانًا إبراز هذه السمات الأخرى؛ كما يبدو إقحامها غير طبيعي وظاهر القلق والكلفة. والمأساة المنشورة العادية تسقط لعدة أسباب: منها، افتقارها إلى عذوبة الإيقاع، ولأن النثر، بطبعه، يمنع من استعمال الكثير من تلك السمات التي تبدو في المسرحية الشعرية شيئًا طبيعيًا وملائمًا.

الفصل الرابع

البطل في المأساة

أهمية البطل:

لقد كنا حتى الآن نوجه عنايتنا إلى الهدف النهائي، إلى أسلوب المأساة وروحها؛ ويبقى أمامنا بعد ذلك السؤال عن هذا الذي هو في الغالب الأداة التي يعبر بها الكاتب المسرحي عن كل من هدف روايته وروحها- وبالأحرى بطل المأساة.

ومما يجب ملاحظته أن المأساة تختلف من الملهاة بصفة عامة في أن كاتب المأساة يقع اختياره على فرد من أفرادها أو على شخصيتين فيها، يسيطران بما فيهما من عظمة، وما لهما من أهمية ملازمة على سائر شخصيات المأساة. وقد يكون ثمة ملاه تستبد فيها شخصية واحدة بكل انتباه النظارة، أو بمعظم انتباههم؛ إلا أن أمثال هذه الملاهي نادرة ومن شأنها أن تكون أقرب إلى الجد منها إلى الهزل. ولدينا من ذلك طائفة من ملاهي موليير، وملهاتاه **L'Etourdi** (الثقيل) و**Le Misanthrope** (كاره البشر) بخاصة، ثم ملهاة فوليون لين جونسون. على أن تحليلًا مختصرًا لجو هذه الملاهي الثلاث قد يكشف لنا حقيقة كونها ملاهي مخالفة للمألوف[1]، إنها لا تثير قوانا الضاحكة فقط، بل هي تروق الجانب الجدي من خلقنا أيضًا. إنها تقترب بالأحرى من نطاق الروح المفجع، روح المأساة. والملهاة من أي نوع تعتمد عادة على تتابع التركيز المسرحي في الشخصيات المختلفة حيث لا يكون لشخص واحد من الأهمية أكثر مما لأي شخص آخر،

---

(1) أنظر هذا الكتاب.

وحتى لا يصيح شخص واحد البطل الذي لا يجول أحد معه في الميدان. وستزداد هذه الحقيقة جلاءً بمقارنة بين أهمية مآسي شكسبير وملاهيه بوصفها أبرز ما أنتجه الكاتبون في عصر إليزابيث وبين مسرحيات أوتواي **Otway**، تلك الروايات التي تمثل إنتاج فترة عودة الملكية. ففي هاملت يكاد البطل ينفرد بالبطولة وحده؛ وفي لير يكاد الملك وكورديليا ينفردان باسترعاء انتباه النظارة كله؛ وفي عطيل يذهب المراكشي وياجو بالبطولة جميعًا، وفي ماكبث تكاد تنحصر البطولة في الأمير وزوجته؛ وليس هذا لأن الشخصيات الأخرى لم ترسم رسمًا حسنًا، بل لأنها، لأسباب يقتضيها بناء الرواية، لم تكد تحظى بأي كلام هام، ثم هي، لأسباب يقتضيها رسم الشخصيات نفسه، موضوعة في مستوى أقل من مستوى الشخصيات الرئيسية. ونظرة في ملاهي شكسبير تبين لنا هذا التصور المختلف تمام الاختلاف. ففي جعجعة ولا طحن نرى كلوديو وهيرو، وبندك وبياتريس، وليرتاتو وأنطونيو، ودو جبري وفرجس، وفي حلم منتصف ليلة صيف، حيث نجد زوجين من العشاق (عاشقين وعشيقتين) –نرى ليساندر وهرميا، ودمتريوس وهلنا– والحور أوبيرون وتيتانيا، و(الأسطوات) بطم (أي عجز)! وكونس (سوجل) ومجموعتهما. ونلاحظ هنا أن الشخصيات ليسوا في مستوى واحد فحسب، وأنه لا يوجد بينهم من يمتاز بمنزلة أعلى من الآخر بل أن ثمة نقاطًا مختلفة متميزة تمام التميز، وذات أهمية مسرحية. أما المآسي، فعلى العكس من ذلك، إنها أبسط وأكثر تركيزًا... ومسرحيات أوتواي توضح لنا هذه السمات نفسها تقريبًا. ففي **Venice Preserved** نجد أن الشخصيات الثلاثة الذين يثيرون الاهتمام هم: بيير وجافير وبلفيديرا، ثم نجد سائر الشخصيات الأخرى تابعة لهؤلاء. وفي اليتيم **The Orphan** نرى أن الشخصيات التي تسترعي أعظم انتباهنا هم بوليدور وكاستاليا ومونيميا. أما مسرحية **The Soldier's Fortune** فهي على العكس من ذلك، إذ نجد فيها الكابتن بوجاردو كورتين وسلفيا، ثم سيرديفي وزوجته، ثم سيرجوللي جمبل والخادم فورين. ونجد في مسرحية الملحد **The Atheist** العجوز بوجارد

وابنه ويورشيا، ثم كورتين وزوجته، ثم ديردفيل الملحد ثم تيودوريه وجراتيان. وهكذا؛ بينما نرى أن الأهمية في المأساة تتركز في شخصية أو شخصيتين رئيسيتين، نجدها في الملهاة موزعة على هيئة من الشخصيات المتناقضة. ومن أجل هذا بحثنا في مثل هذا التفصيل لشخصية البطل أو لشخصية البطلة في المأساة، بينما لا يكون مثل هذا البحث في الملهاة غير ذي قيمة فقط، بل غير ذي معنى. والمآسي تسمى عادة باسم الشخصية الأساسية فيها- مثل أوديب وميديا من المآسي اليونانية، وهاملت ولير وعطيل وماكبث من مآسي شكسبير؛ واليتيم و **The Cenci** من المسرحيات الحديثة. أما الملاهي فلا تكاد تسمى بهذه الطريقة. والبطل هو الذي يخلع على المأساة أهميتها، ويشيع فيها نغمتها.

عامل النقص في بطل المأساة:

ويحسن عندما نتكلم عن بطل المأساة أن نبدأ كلامنا برأي أرسطو في هذا البطل. وقد كان هذا الناقد اليونان أكثر صراحة في هذا منه في الموضوعات السالفة التي سبق أن تكلمنا عنها إن بطل المأساة في نظر أرسطو شخص لا هو بالفاضل الفضيلة كلها، ولا هو بالصادق الصدق كله، وليس بالمجرم العريق في الإجرام، الذي يقارف الإثم أو الرذيلة عامدًا متعمدًا، ولكنه يقع فيها بسبب من أسباب الضعف الإنساني. ومعنى هذا، أن بطل المأساة يجب في رأي أرسطو أن يكون ذا سجايا نبيلة، بيد أنه يجب في رأي أرسطو أن يكون قمينًا بالوقوع في بعض الخطأ، إما بسبب جهله للشئون التي لا يسمو إليها علمه، وإما بسبب الأهواء الإنسانية، وقد تدرج أرسطو في كتابه الشعر من هذا إلى الإشارة إلى طريقين(1) من طرق التطور في تصوير هذا البطل، إلا أن تقسيمه ذاك هو تقسيم منطقي أكثر منه تقسيمًا انتقاديًا محكمًا، ونحن ربما وجدنا خصائص البطل المميزة له في المسرحية المفجعة أكثر امتدادًا إلى حد ما في المسرحيات اليونانية

---

(1) إن ثمة طريقًا ثالثًا، لكنه لا يكاد يؤدي إلى لمأساة.

والمسرحيات الحديثة مما صورها هو.

الغلط غير المقصود والجهامة الخالية من التفكير:

إن ثمة، قبل كل شيء، كما لاحظ ذلك أرسطو، البطل الذي يتصرف تصرفًا خاطئًا بسبب غلطة تحدث عفوًا. فهذا هو الضعف الإنساني الناشئ عن الجهل (أي عدم العلم). والأنموذج الفذ الذي أورده أرسطو في كتابه الشعر لهذا الضعف القائم على عدم العلم هو مأساة أوديب لسوفوكلس، تلك المأساة التي ينافي تصور المؤلف للبطل فيها ما كان يتصوره شكسبير منافاة واضحة، وإن يكن كتاب كثيرون من الإنجليز قد نسجوا على منوال هذا التصور في شيء من التعديل. لقد كان هذا التصور نمطًا مناسبًا في اليونان القديمة بسبب ديانتها في ذلك العهد، ولكنه بعد أن زالت هذه الديانة يبدو شيئًا يكاد لا يلائم الذوق الحديث، وأنه إذا عولج في زمننا هذا فلا بد من معالجته في أعظم ما يمكن من الاحتراس الشديد. ونلاحظ أن بعض الكتاب المسرحيين قد عادوا في القرن السابع عشر إلى استخدام البطل الذي يخطئ من غير عمد للخطأ، وذلك بعد أيام شكسبير مباشرة. ومن الراجح كل الرجحان أن السبب في إحياء هذه السنة ما وقع فيه كل من بومونت وفلتشر من أخطاء غريبة في ملاهيهما المفجعة الرومانسية التي كانوا يكثرون فيها من إدخال الشخصيات الشبيهة بشخصيات المسرحيات اليونانية، وإن لم يتجهوا بها في كثير من الأحيان نحو نهايات مفجعة. وفي عهد عودة الملكية وجد هذا النمط مثالًا فذًا في مسرحية اليتيم، حيث يرتكب أحد بطلي الرواية فعلةً ذات خطورة مفجعة لأنه لم يكن يدري بمجموعة من الحقائق المعينة، ولم يكن هذا يختلف من موضوع أوديب إلا من حيث أن الجريمة التي ارتكبها البطل كانت في ذاتها جريمة كريهة، حتى بالرغم من أنها وقعت لجهل البطل بتلك الحقائق، مما جعلها شيئًا مفجعًا حقًا. ولا جرم أن المأساة نشأت من عدم علم بوليدور بأن مونيميا قد تزوجت أخاه كاستليو، ولكن العمل المفجع لم ينفذ بأكمله في غير علم بأسبابه، لقد كان الدافع إليه هو شهوة بوليدور، تلك الشهوة التي هي ضعف حقيقي في الإنسان، ثم

ما كان يتظاهر به كاستليو كذبًا من تحرر، وهكذا نجدنا في اليتيم أمام رواية ذات جوين، أو ذات تصورين، وأن الفكرة اليونانية قد تعدلت على ضوء هذا العنصر الأحدث عهدًا، عنصر الضعف الإنساني المباشر الذي لا يقوم على مجرد عدم علم البطل بالدافع له على ارتكاب جريمته. ونحن حينما نمعن النظر في هذه المسرحية قد نلاحظ أن الموضوع الذي عدل هذا التعديل العام كان من الموضوعات الشائعة في فترة عودة الملكية، وأنه قد ظهر في الفينة بعد الفينة في المسرحيات الأحدث عهدًا، في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر؛ وأنه كان السبب في ظهور جميع هذه "الزيجات المهلكة" و"البراءة والسذاجة القاتلة" التي راجت في الفترة من سنة ١٦٦٠ إلى ١٧٠٠، كما أنه كان السبب أيضًا في ظهور الباعث المفجع في مأساة لللو **Fatal Curiosity: Lillo** التي صدرت في منتصف القرن الثامن عشر.

الخطأ المقصود:

وثمة، إلى جانب هذا النمط، ذلك البطل الذي يتردى في الخطأ عامدًا إلى ذلك واعيًا به وقد لاحظ أرسطو ذلك أيضًا، وضرب له مثلًا بمأساة ميديا. ويمكن إيراد أمثلة أخرى لذلك، مثل شخصية هيبوليت، في مأساة هيبوليت ليوريبيدز أيضًا، والشخصية نفسها في المأساة نفسها لسنكا، التي يمكن مقارنتها أيضًا بشخصيات مماثلة في المسرحيات، اليونانية والرومانية. وقد نسج شكسبير وكثيرون غيره من شعراء عصر إليزابيث على منوال هذا التصور؛ فمأساة ماكبث لها بطلها الحقير الشرير؛ ومأساة عطيل فيها بطل حقير شرير مشابه لهذا، وله شخصيته الرئيسية الهامة في الرواية، وهذا بالرغم مما في المأساة من الخصائص المميزة التي تجعلها من روايات التصور الممتاز أيضًا، وذلك أن جريمة القائد المغربي تنبع من فعلة شعورية، بينما نراه قد ضلل به فيما يتصل بالحقائق الصحيحة للموضوع. وواجب الكاتب المسرحي وهو يصور شخصية من هذا الطراز الذي أشرنا إليه آنفًا، أن يعرض عرضًا واضحًا آثار الرعب والاشمئزاز التي تثيرها الجريمة التي ارتكبها

البطل. وقد يصنع الكتاب الرومانسيون ذلك بتوضيحهم تبدلًا في الشخصية، أو في خلق البطل، بعد ارتكابه جريمته، كما هي الحال في ماكبث. ولعل شللي كان يتمثل الفكرة نفسها وهو يصور تلك الشخصية الغريبة... شخصية بياترس سنسي. أما الكتاب الكلاسيكيون فلم يكونوا يوضحون استبشاع البطل لجريمته إلا قبيل ارتكابه للجريمة، أو بعد ارتكابه لها مباشرة كما نرى ذلك في تصوير إسكيلوس لبطله أورست. فإذا أغفل الكاتب إظهار هذا الرعب والاشمئزاز في بطله، كما هي الحال في مأساة هيبوليت لسنكا، فإن الرواية تنزل حتمًا إلى مستوى بنائي هابط ذي صبغة ميلودرامية بحتة؛ وذلك لأن المأساة، كما شاهدنا، يجب ألا تثيرنا بإشاعة الخوف فينا فحسب بل يجب أن تتسامى بنا أيضًا بإشاعة روح الجلال فينا ولعل افتقار مأساة سنسي إلى هذا العنصر. الجوهري هو الذي ينقص من متعتنا ونحن نقرأ هذه الرواية أو حينما نشاهد تمثيلها. وبالرغم مما يوجهه المعجبون بشللي من آيات الثناء إلى أدبه، فإن هذه المسرحية لا ترتفع إلى مستوى ما تمتاز به روايات شكسبير وسوفوكلس من شرف الروح وسمو المشاعر. إن شللي يخفق فيما يخفق فيه فورد، لا لنفس الأسباب بالضرورة، ولكن بطريقة مشابهة بالضبط.

وأشبه شخصيات شكسبير بطراز شخصية بوليدور، هي شخصية هذا البطل الذي يجلب الدمار على رأسه بسبب فعلة لم يفكر في عواقبها، فعلة تنبع من خلقه (أو شخصيته) هو نفسه؛ فالملك لير لا يكاد يرتكب وزرًا، سواء كان عن عمد أو غير عمد. ولكن نبذه لكورديليا عمل مصدره المباشر هو أخلاق وطباع لير نفسه، ثم هو السبب المباشر لما قاساه من آلام. ومثل هذا كوريولينس، الذي يمضي إلى ما فيه دماره بسبب كبريائه، وأنفته الأرستقراطية– تلك العيوب التي تعشي عينيه عن جميع الاعتبارات الإنسانية الأخرى. ومثل هذا أيضًا أنطوني الذي يغرق في لجة الحب وتجلب عليه الدمار قبلة من شفتي كليوبترا. ولعلنا نستطيع أن ننظر إلى شخصية أورست في مأساة أندروماك لراسين من وجهة نظر قريبة الصلة بهذا كله.

الضعف والطموح في البطل:

ثم هناك هذا البطل الذي يواجهه عمل أكبر مما في طاقته. وهو بطل يقفنا بالتأكيد إزاء ضعف إنساني، إلا أنه ضعف يتمثل في عمل خاطئ من نوع لا مثيل له، وهاملت لا يمت بصلة إلى أوديب، ولا إلى ميديا، وفي وسعنا أن نتحقق من أن نسيج المأساة الذي يلفه قد غزلته له شخصيته هو، وأن تردده وتوانيه قد ساقا إليه كارثة عامة تقريبًا، إلا أنه ليس بطلًا شريرًا (**villain**) بأي حال من الأحوال، ثم هو لا يعمل من جانبه ما يتعجل وقوع العمل المفجع.

وأبطال مارلو هم من هذا النوع الذي يمكننا أن نسميه: النمط المتفرع عن شخصية هاملت. ومما لا يقبل الشك أننا في مسرحيات مارلو نجد أن طمع أبطالها يتعجل إليهم دمارهم، إلا أن أساس العمل المفجع يبدو أنه يتركز بصورة أشد تحديدًا في مقاومة قوة إنسانية ذات أبعاد متناهية العظم، لقوة أعلى منها وأشد قوة، وهكذا ينتهي البطل إلى مصيره المحتوم بسبب هذا العنف الإنساني، أو بالأحرى بسبب رغبته في المعرفة أو رغبته في "السلطان المطلق". إلا أن عنصر الأسى في المسرحية يتركز في هزيمة هذه الرغبة أمام قوة خارقة للطبيعة. ونحن نلاحظ أن مسرحية بروميثيوس لشللي تقترب اقترابًا شديدًا من نمط مسرحيات مارلو هذه، وإن اختلفت هذا الاختلاف اليسير في طريقة تناول موضوعها عن طريقة تناولها اليونانية على يد إسكيلوس، ومأساة كين **Cain** (قابيل) للورد بيرون لها هي أيضًا نفس هذه الخصائص.

البطل الذي لا عيب فيه:

ولا بأس هنا من البحث في موضوع البطل الذي لا عيب فيه؛ لقد قرر كل من كاستلفترو، وروسي **Rossi** [1]، من نقاد عصر النهضة، أن الشخص ذا الضعف الإنساني الحقيقي ليس هو وحده الذي يبرز في المأساة، بل إن محورها الرئيسي

---

(1) في كتاب: **Discorsi… intorno alla tragidia** (**1590**) س.

قد يكون شخصًا لم يثلم شرفه عيب خلقي، شخصًا طاهر الذيل، لم تمتد يده إلى عمل من أعمال الإثم. ولعله لا ضير في نظر هذين الكاتبين من أن يكون القديس رجلًا صالحًا لأن يصبح بطلًا في مأساة. ويأخذ الدكتور سمارت بهذا الرأي نفسه، وذلك في بحث عن المأساة، (المنشور في مجلة الجمعية الإنجليزية **studies** المجلد الثامن) حيث يقتبس أمثلته من الأناجيل، ومن قصة كلاريسا **Clarissa** للكاتب رتشردسن[١].

إن موضوعنا هو المسرحية، ومن الخطر الشديد نقل موضوع البحث من لون من ألوان الأدب إلى لون آخر... ولكن لا بأس... لقد رأينا أن القصة تهدف إلى هدف بعينه، وهي في وصولها إلى هذا الهدف تستخدم طرقًا مختلفة كل الاختلاف عن الطرق التي تستخدمها المسرحية... بينما تدفعنا إلى قراءة الكتاب المقدس عواطف غير العواطف التي تدفعنا إلى قراءة غيره من ألوان الأدب. إننا لا نملك من المسرحيات المفجعة، التي خلا أبطالها من العيوب خلوًا تامًا إلا عددًا ضئيلًا، مما يجعل أرسطو على حق حينما قرر أن هذا اللون غير ملائم للمأساة. ولعل روميو ينخرط في هذا النوع **(Genre)**؛ فهو كما صوره شكسبير لا يقترف خطأ من الأخطاء التي تؤدي إلى المهالك، وأسباب مناياه تأتي كلها من ظروف خارجية؛ ولم يكن في وسع الحبيبين أن يسلكا سبيلًا آخر غير الذي سلكاه؛ وهما يختلفان من أوديب الذي كان يجهل فحوى أعماله التي أدت إلى كارثته... فهما قد أبرما عقدة زواجهما بأعين مفتوحة، والقدر وحده، أو الصدفة وحدها، هي التي تحطم ما تعاهدا عليه من ذلك الحب، وثمة كاتب يدعى جرفينوس[٢] ذهب إلى أن غلطة

---

(١) صمويل رتشردسن **S. Richardson** (١٦٨٩– ١٧٦١) قصاص انجليزي اشتغل بالطباعة وكتب طائفة جيدة من القصص وكان يجيد الكتابة عن المرأة أكثر مما يجيد الكتابة عن الرجل وقد ألهمت قصصه كتابًا كثيرين وظهرت مجموعة قصصه في ١٩ مجلدًا سنة ١٩٠٥، وكفاه فخرًا أنه أستاذ ديدرو، وولترسكوت (د).

(٢) جورج جوتفريد جرفينوس **G.G. Gervinus** (١٨٠٥– ٧١) مؤرخ الماني عظيم الشأن ديموقراطي النزعة، كانت ديموقراطيته سببًا في اضطهاد ملوك ألمانيا له، مما جعله يطلق السياسة ويتفرغ للتاريخ

روميو وجولييت هي إنهما أبرما عقدة زواجهما دون أن ينالا موافقة والديهما على ذلك؛ إلا أن مثل هذا الرأي يبدو رأيًا ملفقًا بادي البطلان، ومجرد حجة قصد بها صاحبها أن يكتشف ضعفًا إنسانيًا في أخلاق روميو. أما الرأي الصحيح فهو أننا في مأساة روميو وجولييت نبدو كأننا تلقاء مأساة من مآسي القدر الخالص. وإننا نخفق، بناءً على ذلك، إذا حاولنا أن نشعر هنا بالانفعالات التي كانت تتلاعب بشخصية مثل هاملت أو شخصية مثل عطيل. ومن الصعوبة الشديدة حقًا أن نفسر لأنفسنا الأثر الحقيقي الذي تتركه مأساة روميو في أذهاننا. إنه ليس، كما زعم البعض، أن الغلطة التي بسببها يتعذب أبطال المآسي الأخرى غلطة أخلاقية. ثم إن أولئك الذين يقولون إن هاملت جر على نفسه البوار بسبب توانيه يقررون أن مهمته كانت مهمة رجل سفاح، وبالأحرى مهمة جلاد (عشماوي!). وهذا تصور لا ينشأ إلا بسبب رغبة غير منطقية في المزج بين الأهمية الأخلاقية، وبين الغلطة المفجعة، وقد يكون أقرب إلى الصواب هذا التفسير الذي يذهب أصحابه إلى أننا، تلقاء هاملت وعطيل، نكون أمام بطلين كتب عليهما سوء الطالع أن تمر بهما ظروف من المحال أن يغالباها، لأنهما غير تدين لها؛ بينما نحن في روميو وجولييت نكون أمام قصة عادية من قصص الحب؛ وهي قصة كثيرة الحدوث، كل ذنبها أنها تجرى ضد هوى المجتمع. فبينما نرى هاملت مسوقًا بسبب جبلته إلى الاندفاع في طريقه بدون توقف، نرى الصدفة البحتة، وسوء طالع لحظة عابرة، سببًا في هلاك هذين الحبيبين. إن نهاية سعيدة لهاملت، أمر لا يمكن تصوره. أما مأساة روميو وجولييت فقد كان يمكن بسهولة أن تنتهي نهاية ملهاة مفجعة (Tragi- comedy) وذلك باستيقاظ جولييت في القبر، ومصالحة الوالدين. إننا لا نشعر في آلام جولييت وبطلها روميو بغصة الفجيعة، لأن عاطفتهما عاطفة مبهجة، وظلام موتهما لا يتصل

السياسي والأدبي– وقد ألف موسوعات عظيمة الفائدة. وله أيضًا كتاب عن شكسبير حاول أ، يجعله شاعرًا كلاسيكيًا مخالفًا بذلك جميع من كتبوا عن الشاعر العظيم– وله كتاب آخر عن ماندل وشيكسبير– هذا عدا مؤلفاته عن الشعر الألماني (د).

بسبب بهذا الظلام الروحي الذي نلمحه في هاملت وعطيل ولير.

البطل يتملكه مثلان أعليان:

ويمكننا أن نجعل من البطل الذي يتردد بين واجبين، نمطًا من الأبطال مستقلًا تمام الاستقلال عن الأنماط الأخرى التي أسلفنا الكلام عنها وذلك بالرغم من وجود عناصر معينة يشترك فيها وهؤلاء الأبطال. وهذا البطل لا يزيد –إلى حد ما– على كونه صورة مختلفة قليلًا عن صورة البطل الذي يتصرف تصرفات خاطئة بسبب ضعف في نفسه، أو بسبب غلطة ما، والفرق الوحيد بينهما هو أنه يواجهه واجبان متقابلان لا محيص له منهما، ليس بينهما واجب خبيث، أحدهما يمثل سلطان الواجب العام والقانون العام كذلك، والآخر يمثل سلطان الإحسان والعاطفة. ويمكن هنا أن يتم العمل المفجع بفعلة شعورية أو لاشعورية نابعة من ناحية من نواحي الضعف الخلقي، إلا أن أهمية الرواية تتركز بنوع خاص في هذا النضال الداخلي بين رغبتين أو مثلين في ذهن البطل أكثر مما تتركز في العمل الخاطئ الذي ارتكبه البطل. وفي الإمكان العثور على هذا النمط في أشد صوره فجاجة وأكثرها مبالغة في مآسي البطولة التي ظهرت في فترة عودة الملكية. ومهما بلغت مآسي دريدن من الكآبة، فنحن نلمس ما في أبطاله من عناصر العظمة المفجعة. ومن المستطاع كذلك أن نكشف عن أمثلة من ذلك في المآسي الفرنسية المنظومة بالشعر المقفى في الحركة الكلاسيكية الحديثة. وهذا النمط يغلب على جميع شخصيات راسين المسرحية تقريبًا. وآثاره بارزة في مسرحيات فولتير، ومن ثمة نكاد نراها في كل مأساة كلاسيكية من مآسي القرن الثامن عشر في إنجلترا، كما نراها أيضًا في أنطوني، كما تصوره شكسبير، وإن كانت المقارنة بين رواية شكسبير وبين روايتي دريدن القريبتي الشبه بها، وهما **All for Love** و **The World Well Lost** ترينا كيف أن شكسبير قد أشاع الروح الإنساني في نبرات هذا الصراع المتناهية الحدة، كما لطف منها أيضًا، بعكس ما نشاهد في مآسي فترة عودة الملكية التي تشتد فيها حدة هذه النبرات.

العيب الذي تسببه الظروف:

ولعلنا نجد أنفسنا آخر الأمر إزاء نمط آخر من أنماط البطولة يمكن أن نعده هو أيضًا فرعًا من هذا النوع الذي يتصرف أصحابه تصرفًا خاطئًا. والبطل الذي ينتمي إلى هذا النمط يسلك في حياته مسلكًا إجراميًا ليس سببه عيبًا في تكوينه، ولكن سببه ظروف تعمل ضده بقسوة ومرارة، وهو بالرغم من جرائمه يبقى أمينًا صافي النفس، وأحسن الأمثلة على ذلك ما نلمسه في مسرحية اللصوص **Die Rauber** لشيللر، حيث قضت الظروف بأن يصبح بطلها شارلز دي مور رجلًا خارجًا على القانون بسبب تصرفات أبيه الذي خدعه ابنه الأصغر فرانسيس دي مور فكانت هذه الجريمة... ففرانسيس هنا هو الشخص الشرير، وهو الذي يقص أثر أميليا، ويحبس أباه في قبو؛ ثم يكون شارلز أداة انتقام، وينقذ والده، ويقرر أن يسلم نفسه آخر الأمر للعدالة. وواضح من هذا أن ذلك النمط يمت بصلة إلى الأبطال الشريرين العاطفيين أو ما نسميهم الرجال "الأخيار الأشرار" الذين شاع ذكرهم في القرن الثامن عشر، إلا أننا نلاحظ أن صبغة العاطفية فيه عالية مطهرة. وأنه، كما لا يخفى، تصور حديث، وهو وإن استخدمه الكتاب الرومانسيون، له آثاره في عدد من مسرحيات القرنين التاسع عشر والعشرين.

موقف البطل في المسرحية:

وقبل أن نترك هذه الأنماط المحددة المعالم من أنماط البطولة قد يلاحظ أنه فضلًا عن أنواعها العديدة المختلفة بوجد موقفان مختلفان جد الاختلاف يمكن لأي نمط أن نسلكه في الروايات التي تظهر هذه الأنماط فيها. فمن الممكن أن يوضع أي بطل من هؤلاء الأبطال في أي مأساة، إما في موقف إيجابي أو موقف غير إيجابي؛ فثمة، من جهة هذا البطل الذي يتسلط على مجرى الرواية كلها، مثل أورست الذي يهيمن على مأساتي إسكيلوس وألفييري كلتيهما، وماكبث الذي هو القوة المحركة في مأساة شكسبير، في هذه الروايات نلاحظ أن كل ما يجرى على

المسرح من حوادث ينبع من أفكار البطل نفسه ومن عواطفه، ولا يكاد تطور الموضوع فيها جميعًا أن يتأثر بأي شخصية أخرى؛ وثمة من جهة أخرى ذلك البطل الذي من صنف لير، البطل الذي "يساء إليه أكثر مما أساء هو"، ولير يعطي الدفعة الأولى للقوة التي تحرك مأساته، إلا أن هذا المشهد الأول الذي يبدو فيه وهو يوزع ملكه، إن هو إلا افتتاحية تقريبًا، وكان يتحتم في المسرحيات غير الرومانسية أن تقدم هذه الافتتاحية إلى الجمهور على لسان راويه، فبعد أن ينتهي هذا المشهد نرى الريح تجري ضد لير، ونرى تصريف الأمور ينتقل من يديه إلى أيدي بناته؛ فهذا الموقف الثاني للبطل هو من المواقف التي ندر أن استخدمها كبار الكتاب المسرحيين، بسبب ما يفهم منه من عجز البطل نفسه. ولم يستطع أحد غير شكسبير أن يصور لنا بطلًا مثل لير، له هذه المهابة وذاك الجلال، وهو في أشد ساعات محنته وشقوته.

البطل الصنو:

وثمة أمر آخر جدير بأن نلم به. ففي بعض الروايات، وبخاصة روايات عصر إليزابيث، لا يقتصر الأمر على وجود بطل واحد للمسرحية، بل يوجد لها بطلان، ومن الاحتكاك أو الصراع بين شخصيتيهما ينشأ الانفعال المفجع في المأساة. أيُّ الرجلين نستطيع أن نقول إنه بطل مأساة عطيل: عطيل أو ياجو؟! إن عطيل نفسه يكاد ألا يفعل شيئًا حتى آخر الرواية. بينما ياجو هو الذي لا يفتأ ينسج بُرد الموضوع، ويسترعي معظم انتباه النظارة في الرواية كلها. إننا نبدو في هذه المأساة أمام شخصين رئيسيين بالفعل: أحدهما ياجو بما ركب في طبعه من هذا الضعف الإنساني المرعب وهو ماض في لعبته البشعة من الغش والخداع؛ ثم عطيل بهذا اللون الآخر من ألوان الضعف الإنساني المختلف من ضعف ياجو، وهو يتحرك ببطء نحو مصيره المحتوم الذي ينتهي به إلى البوار... فهذه إذن ليست مأساة ذات بطل واحد مثل مأساة هاملت أو مأساة لير. وهذه الحال نفسها واضحة في روايتي **Venice Preserved** واليتيم.. في الرواية الأولى نلاحظ أن جافير وبيير

بطلان كليهما، وأن مصدر الشقاء والهلع في المسرحية هو ضعف جافير" وقسوة بيير المتحجر القلب. أما في اليتيم فلم يكن من الممكن أن يتطور أي موقف مفجع عن بوليدور وحده أو كاستليو وحده، والذي أصابهما من البوار والتعاسة ما أصابهما إلا بسبب وضعهما متجاورين متصلين أحدهما إزاء الآخر.

المأساة التي لا بطل لها:

ثم نجد في السنين الأخيرة تطورًا ملحوظًا لنمط غريب من أنماط المأساة يرجحون أنه يدل على نوع جديد قائم بذاته، كما يدل على أنه، إلى جانب هذا، تطور وامتداد لنطاق المأساة، وحركة تقدمية تنهض برهانًا على استمرار العنصر البنائي الباهر في هذا النطاق. فنحن تصادفنا في كثير من الأحيان روايات تبدو كأنما تفتقر افتقارًا كليًا إلى بطل ذي شخصية متناسبة السمات متزنة الأجزاء، ومن هذه الروايات الكفاح **Strife** والعدالة **Justice** لجون جولز ورثي، و **The Silver Tassie** لمستر أوكاسي. ففي مسرحية الكفاح لا يمكننا أن نقول من هو البطل، هل هو قائد العامة أو زعيم السادة. وفي العدالة ليس البطل على التحقيق هو ذلك الكاتب الضعيف الإرادة الذي يرثى له. وفي **The Silver Tassie** ليس هو لاعب الكرة من دبلن، الذي حطمته الحرب. وليس في هذه الروايات شخصية واحدة، أو زوج من الشخصيات يمكن أن يتألقا بدرجة تكفي لأن تجعلهما من الكبر بحيث تكون لهما أهمية غالبة في أذهاننا... ومن ثمة لا نجدنا إزاء بطل، أو بطلين، بالمعنى القديم لكلمة البطولة. ومع هذا، فكل من تلك المسرحيات تستحضر في أذهاننا قطعًا شيئًا له طابعه المفجع ولقد تبين بعد عرض مسرحية **The Silver Tassie** أنها إحدى التجارب الفذة في عالم المأساة. والآن، يتضح أن هذا الطابع المفجع لا ينشأ فقط من مجرد مشاهدتنا لواحد من الناس ألمت به الحادثات وحاق به العذاب الشديد. بل ثمة ما هو أكثر من ذلك. وقد يبدو لأول وهلة أن تعليل مصدر انفعالاتنا تعليلًا مضبوطًا هو أمر عسير. على أننا لا نكاد نتأمل في هذا لحظة حتى ينكشف لنا أن الأشخاص الهامة في كل من تلك

الروايات ما هي إلا مجرد رموز، أو أعضاء، للإنسانية، ولقد تناولنا هذا الوجه من أوجه المسرحية الحديثة بالبحث السريع في الفصل الذي خصصناه الشمول –أو الروح العالمي– في المأساة. ويمكن هنا أن نزيد شيئًا على ما قدمنا. فنحن إذا تناولنا مسرحية **The Silver Tassie** بالبحث أوشكنا أن نقول إن البشرية هي المسئول الأول عن هذا الضعف الكبير في الإنسان. فلقد سمحت لنزوة الحرب البدائية بالسيطرة عليها وتحقيق ذاتها، وكان من أثر هذا أن تمزقت وسالت دماؤها. إن الشخص الذي يضطلع بالدور الرئيسي في المسرحية ليس، من أجل هذا، هو البطل في ذاته؛ إنه قد يتبوأ هذا المركز لا لشيء إلا لأنه إنسان. ويتجلى هذا جلاءً تامًا في الفصل الثاني من المسرحية –الفصل التعبيري– من المأساة، حيث لا يقوم هذا الشخص بأي دور على الإطلاق، وأن يكن موضوع الفصل يتناول هذا الجزء من المأساة الذي هو أساسها الحقيقي. ومثل هذا يصدق على مسرحية العدالة. فقد وضعت الإنسانية، بسبب خطأ من أخطائها المميتة، مجموعة من القوانين كان من نتيجتها أن تصدر احكام ظالمة في بعض القضايا، ومن هنا يكون فولدر المسكين مجرد جزء فحسب من البطل الذي هو أعظم منه، ألا وهو الإنسانية كلها.

وهذا هو الشأن، كل الشأن. حيثما وجهنا النظر في كل ما يظهر على المسرح هذه الأيام من المآسي الحديثة، ليس فقط في هذه المآسي التي يوجد فيها أبطال على التحديد، ولكن في تلك المآسي التي بذلت فيها بعض المحاولات لتصوير شخص بارز رئيسي من هذا النوع أو ذاك. ففي هذا النوع الأخير من المآسي نجد دائمًا ما يقوم شاهدًا على رغبة الكاتب المسرحي في تلطيف معنى الفردية المستقلة. وتمثيلية أبراهام لينكولن مسرحية تاريخية ذات بطل واحد، ولكن الكاتب (جون درينكووتر) كان حريصًا كل الحرص على جعل بطله لينكولن رمزًا لشيء ما منفصل عن شخصيته، إننا لا نكاد نرى فيه رجلًا كما نرى رجالًا فيمن يسمون هنري ورتشارد من شخصيات شكسبير. إنه قوة رمز لها برجل من الرجال. ومثل هذا ماري ستيوارت التي كانت مأساة شخصية في أيدي الكتاب المسرحيين

السابقين، حتى إذا تناولها جون درينكووتر أصبحت في يده مسرحية لطبقة خاصة من طبقات المزاج الإنساني، ترمز في شخصية الملكة الأسكتلندية إلى طبقة لم تنفك في حرب ضد القوى الاجتماعية، وضد المثل الاجتماعية، سواء كانت تلك الطبقة في القرن السادس عشر أو في مصر القديمة، أو في أيامنا هذه. ومن ثمة كانت رغبة المستر درينكووتر في تأكيد هذه النقطة، حتى إنه لم يدع مسرحية ماري ستيوارت هذه تستقل بنفسها. فهو لم يدخل المقدمة لأي غرض إلا لتوضيح أن ماري متصلة روحيًا بزمننا هذا، وأنها ليست شخصية عديمة النظير، بل هي رمز رفيع لنمط معين من العقل والروح. والراجح أننا لا نستطيع أن نجد أي مثال آخر أوضح من هذا المثال لاتجاهات الفن والفكر في عصرنا الحديث. وقد يخطر في بال الإنسان أن الحركة التعبيرية[1] التي راجت في العهد الأخير، كما تبدو في مسرحيات الهر تولر Her Toller[2] مثلًا، ليست إلا مجرد وجه آخر لهذا الاتجاه الرئيسي. ففي مسرحية الدهماء والرجال Masse- Mensch نلاحظ أن عنوان المسرحية نفسه قد قصد أن يسترعي الانتباه إلى هذا الغرض الذي يجول في ذهن الكاتب.

ويمكننا أن نتبين في الحال مدى الفرق بين هذا وبين ما كانت عليه الحال فيما سلف قبل هذا، حينما نقارن بين هذا النمط من المسرحيات وبين مسرحية تمثل روايات عصر إليزابيث. ولتكن هذه المسرحية "عطيل" التي تفي بالغرض؛ فنحن سرعان ما نتبين أن غلطة عطيل هي غلطة خاصة به هو ولا تتوقف إطلاقًا

---

(١) المذهب التعبيري Expressionism هو ذلك المذهب الذي يعني فيه الفنان بالروج يجردها في قطعته الفنية سواء كانت مسرحية أو تمثالًا.. الخ حتى تبرز لنا عارية– وذلك بتعريضها لأزمة نفسية حادة– وكان أول ظهور المذهب التعبيري في ألمانيا على يد الكاتب المسرحي كيد (د).

(٢) الهرتوللر كاتب مسرحي ألماني (١٨٩٣– ١٩٣٩) من مواليد مدينة سابوتشين واشترك في حرب (١٤– ١٨) ثم سجن لاشتراكه في ثورة ميونخ الاشتراكية– وله حملة مسرحيات من المذهب التعبيري– وكثير من شخصياته نماذج بشرية Types– وقد انتحر في الولايات المتحدة الأمريكية سنة ١٩٣٩ (د).

على تقاليد اجتماعية؛ والإنسانية خارج نفسه ذات قيمة قليلة، أو لا قيمة لها فيما يتصل بعواطفه أو بما قدر له. إن الكاتب قد يوحي بأن حالة عطيل ربما طابقت أحوالًا تماثلها في مكان آخر، إلا أن هذا موضوع مختلف اختلافًا تامًا. ومعالجة بطل الرواية بوصفه مجرد جزء من كل عظيم قد لا تكون للبطل عليه إلا سلطة قليلة، أو قد لا تكون له عليه أية سلطة على الإطلاق، هي معالجة فريدة في نظر المسرح الحديث.

البطلة:

ويؤدي بنا تصوير المستر درينكووتر لماري ملكة الأسكتلنديين إلى مشكلة تصوير البطلة في المأساة. فلقد لاحظنا من قبل أن المأساة تختلف من الملهاة في أنها في كثير من الأحيان تكاد تكون مذكرة كلها... واستعمال الكلمتين: مذكر ومؤنث، محفوف بالطبع، بصعوبات غريبة، وذلك لأنهما قد لا يعنيان الجنسين فحسب، بل قد يعنيان أيضًا تلك السجايا التي كان يتسم بها كل من الجنسين في القرون الماضية. ومن ثمة ففي وسعنا أن نصف مسرحية تيمورلنك بأنها مسرحية مذكرة تذكيرًا خالصًا، لأنها لا تكاد تقدم لنا أية شخصية نسائية بيد أننا نستطيع في الوقت نفسه أن نصف مسرحية ماكبث بأنها مسرحية مذكرة كذلك، بالرغم من أن ليدي ماكبث من شخصياتها المهمة، وذلك لأن طراز عقلية ليدي ماكبث هذه ليس من الطرز التي نسميها عادة طرزًا نسائية. ولقد تغير مضمون هاتين الكلمتين، كما هو واضح، تغيرًا كبير في أثناء الأجيال القليلة الماضية، ولكن ما دام البعض قد استبقى الكثير من معانيهما فلا بأس من استعمالهما بهذه المعاني للدلالة على خلال وأمزجة ذات قيم مختلفة.

لقد قيل إن المأساة تختلف عن الملهاة في أنها تكون كلها؛ وفي كثير من الأحيان، (مذكرة)؛ وهو قول لا بأس من أن نضيف إليه القول بأن المأساة تهتم بالعناصر المذكرة أكثر مما تهتم بالعناصر المؤنثة، وذلك بصورة ثابتة تقريبًا. وجلى

جلاءً تامًا أن السبب في هذا هو هذه الصلابة وتلك الصرامة اللتان لاحظناهما من قبل في أرقى ألوان فن المأساة. ومن ثمة لزم أن يكون الشخص الرئيسي في كل المآسي العظيمة إما رجلًا، وإما امرأة؛ من صنف ليدي ماكبث، أو أفجنيا، أو ميديا، ممن تتسم طباعهن بسمات الصلابة وقسوة القصد، وهي السمات التي لا تجتمع وما طبع عليه النساء، مما يميزهن عن الرجال. على أن العنصر النسائي قلما يغيب من أي مأساة عظيمة؛ وغيابه من العيوب التي تشوه مآسي مارلو. وكيفما كان الأمر، فهو عنصر ليس له في كثير من الأحيان أي أثر كبير مباشر في تطور المسرحية، وإن أمكن أن يكون له أثره العظيم في تطورها، بطريق غير مباشر، بتأثيره في ذهن البطل. فأوفيليا مثلًا هي شخصية ضعيفة لا تعمل عملًا، إلا أنه لا يخفى أن موتها هو الذي يحول هاملت من رجل فلسفة عميقة، ومن شخص كان يهدف إلى هدف بعيد الغور، وإن لم يتحقق، إلى مخلوق متوان، فقدت الأشياء في نظره أهميتها، ولم يعد لها عنده أي اعتبار؛ ومثل أوفيليا في مأساة هاملت، مثل دزدمونة في مأساة عطيل، فهي لا تكاد تقوم بأي دور في هذه المأساة، إنها في جوهرها أنثى ضعيفة، خداعة[1]، لا هدف لها، ومن ثم لم يكن لها نشاط فعلي في التقدم بموضوع المأساة. وهي بسلطانها فحسب على قلب عطيل تؤثر هذا التأثير غير المباشر في استمرار الحركة المفجعة في المأساة. أما كورديليا في مأساة الملك لير فذات أهمية أكثر من ذلك، إلا أنها تشارك ليدي ماكبث في سجايا معينة؛ سجايا نسميها نحن سجايا مذكرة إنها من نواح عدة، ليست إلا صورة طبق الأصل من أبيها (وإن تكن في حقيقة الأمر قد خططت تخطيطًا سريعًا).

وقد أثمر هذا كله ثمرة نراها في تلك المسرحيات التي بدأها بانكس

---

(1) إن كلمة (خداعة) مستعملة هنا عن قصد. وعندي أ، مأساة عطيل تنبع من انخداع الشخصيات الرئيسية بغيرها وانخداعها بنفسها، ودزدمونة بانخداعها بأبيها، وانخداعها بزوجها، وانخداعها الأخير المشجي بهؤلاء الذين شاهدوا المأساة النهائية تظل وثيقة الصلة بجو المسرحية العام وهدفها، ونجد هذا الرأي مفصلًا في كتاب Studies in Shakespeare.

Banks في إبان فترة عودة الملكية، والتي استمرت على أيدي راو Rowe وغيره في القرن الثامن عشر. ولقد كانت هذه المآسي المؤنثة أو ما كانوا يسمونه أحيانًا بالـ: She- tragedies تكاد تكون خالية من ذرة واحدة من العظمة المفجعة، وإن كان بعضها يحمل طابعًا مؤثرًا. فروايتا Anna Bullen أو Virtue Betrayed للكاتب بانكس؛ ومأساة جان شور Jane Shore للكاتب راو، وماري ملك الأسكتلنديين للكاتب سنت جون... كل هذه روايات مؤثرة محركة للأشجان، إلا أنها بالرغم من ذلك ليست من المآسي في شيء. إنها لا تسمو مطلقًا إلى هذا المستوى الرفيع من جهامة الجلال الذي هو قرين محتوم لهذا النمط الأعلى من أنماط الأدب. إن إصرارهم هذا على عنصر الأنوثة وإلى جانب الأنوثة، على الشجن المثير، هو الذي مسح رواياتهم كما مسخ روايات فلتشر ووبستر وفورد من قبل. إن هذا هو العامل نفسه الذي يذهب بالكثير من رواء مسرحيتي Venice Preserved واليتيم؛ وهو نفسه الذي خدع الكثيرين من الكتاب المحدثين فضلوا الطريق إلى المأساة الحقة، حينما غررت بهم الميول العاطفية. إن عنصر الأنوثة في المأساة الراقية، إن جاز أن نكرر ما قلناه، يجب أن يكون، إما صلبًا إلى ما يقرب من عنصر الذكورة في سماته، وإما أن يهبط إلى منزلة أقل أهمية في تطور الموضوع. ولعل الاستثناء الوحيد لهذا ينحصر في تلك المسرحيات الخالية من البطولة التي أشرنا إليها من قبل، حيث لا تنبع المأساة من الشخصيات الفردية بالقدر الذي تنبع به من اصطدام الأمزجة المختلفة وتفاعل الظروف الاجتماعية أو الخارجية وحتى هنا يحتفظ جو السمو والصلابة بسماته عادة[1].

---

(1) قد يبدو هذا الرأي مضادًا لما ثبت من أن الشخصيات النسائية في كل من المسرحيات القديمة والحديثة تحظى بمكانة رفيعة في عمل المأساة، إلا أننا حينما نحلل مظاهر شخصية مثل انتيجوني، أو كليتمنسترا، أو برنيس، أو فيدرا، أو هدابابلر، أو ريبكاوست فأجيب أننا نجد أ، طريقة معالجتها تجري وفقًا للطرق التي لخصناها هنا.

الفصل الخامس

أنماط من المأساة

سمات المأساة اليونانية:

إننا بتحليلنا خصائص المسرحية على هذا النحو، من إسخيلوس إلى الزمن الحديث، نكون قد تناولنا بالبحث جميع الأنماط الرئيسية للمأساة. ولعله لا يبقى أمامنا الآن إلا أن نجمل بعض النتائج التي وصلنا إليها، مثل هذه التي تلازم ما يبذل في ناحية المأساة بخاصة من جهود، في مختلف الأجيال. ولما كان الواقع أننا لا نجد نمطًا من أنماط الروايات المفجعة إلا وهو ممثل في الإنجليزية فقد يحسن أن نقتصر من جميع الملاحظات هنا على تطور المأساة في هذه اللغة، مع الإشارة من حين إلى حين إلى تجارب البلاد الأخرى.

(أ) الكورس والوحدات:

قال الناس كثيرًا، وكتبوا كثيرًا، في المسرحية اليونانية. ولا حاجة بنا هنا إلى الخوض في تفاصيل صياغتها وتطورها.

وثمة كثير مما هو ثابت مستقر في مآسي إسكيلوس وسوفوكلس ويوريبيدز، ولكن ثمة أيضًا ما ليس له إلا قيمة مؤقتة بحتة. فالكورس مثلًا هو في جوهره سمة طارئة. إنه جزء من النشأة التقليدية للمسرح اليوناني، ولم يلبث، كما رأينا، أن انحدر على يد يوريبيدز إلى مكانة ثانوية، ولم يقم الدليل على عدم لزومه للتعبير عن عاطفة الأسى الصحيحة من عبقرية شكسبير الرومانسية فحسب، بل من عبقرية راسين الكلاسيكية نفسها. ومن ناحية أخرى. لقد بين الكورس تلك السمة الغنائية في المأساة وهي تلك السمة التي كان يشتد ميل المجددين ومحطمي التقاليد

القديمة إلى إغفالها في غير تبصر. إن روح الكورس، وبالأحرى، ذلك الشيء الذي كان الكورس هو لسانه الناطق، هو شيء دائم لا يرتبط بزمان أو مكان؛ شيء لا مندوحة عنه تقريبًا في جميع المآسي الراقية، أما شكل الكورس نفسه فشيء مربوط بوقت معين، ومكان معين. ويصور الكورس، من جهة أخرى بعيدة عن هذا العنصر الغنائي، ملاح نوع لا بد منه للتعبير المفجع. لقد لاحظ شراح لا عدد لهم كلمات إنوباربس **Enobarbus** التي هي بالنشيد أشبه في رواية أنطوني وكليوبترا؛ وربما اتسمت كلمات شخصيات مثل البهلول في رواية الملك لير، وهوريشيو في هاملت، بنفس هذه السمات. وقصارى القول، إن التعليقات الأساسية التي كانت تقوم بها جماعات المنشدين في المسرح الأثيني قد اضطلعت بها شخصيات فردية في مسرحيات عصر إليزابيث والمسرحيات الحديثة؛ وهي شخصيات كانت تقوم في بعض الأحيان بأجزاء لا تتجزأ من تفسير الموضوع المفجع، ومن قبيل هذا مهرج الملك لير، وهوريشيو، وأحيانًا كانت تبقى بمعزل عن هذا، مثل شخصية إنوباربس.

والوحدات، كما مر بنا، تصور هي أيضًا ملاح ذات صبغة مؤقتة، وإن تكن توحي مع ذاك بإيحاء لا تنقصه الأهمية، يذكرنا بالحقائق الأزلية لنشأة المسرحية. ونحن إذا أمعنا النظر في هذه الوحدات، وجدنا أنها إما أن تكون شيئًا سخيفًا لا معنى له، وإما أن تكون شيئًا فرضته صور المسرح الخارجية. وبمعنى أعم، قواعد قد لا يستطيع كاتب مسرحي عظيم الشأن أن يتحلل منها– فوحدة الموضوع، في صلتها الشديدة بوحدتي الزمان والمكان، تتفق لهذا السبب وتلك الصلابة، والانفعال المحدد، والعاطفة المركزة التي تتطلبها المأساة الراقية.

(ب) المنصة:

ومن أجل هذا كان ثمة الكثير مما يمكن أن نعرفه عن المسرحية اليونانية وعن تقاليدها. بل ربما أمكننا أن نحصل على عناصر فائقة من حقيقة فن المسرحية،

حتى مما كان يهرف به أتفه نقاد المذهب الكلاسيكي الحديث شأنًا. على أن الفارق الأساسي، بين عالم المسرح اليوناني، والعالم المسرحي في العصر الحديث لا ينحصر في الكورس، ولا في مجرد صياغة المسرحية، بل هو ينحصر في منصة المسرح نفسها. وإن نظرة في المسرح اليوناني الذي كان يتسع لثلاثين ألف متفرج لتقفنا على الفور أمام مشكلة أنسب المسارح لعرض المأساة. فنحن من جهة نرانا تلقاء مدرج هذا المسرح اليوناني الضخم، بممثليه البعيدين بعدًا قاصيًا عن النظارة، وهذه الإمكانيات القليلة من المؤثرات المنظرية العادية؛ ومن جهة أخرى نرانا أمام هذا الـ **theatre intime** أو المسرح الحديث الضيق المسقوف المغلق، حيث يحتشد عدد قليل من النظارة على مقربة من الممثلين، وحيث يمكن استخدام المؤثرات المنظرية ووسائل الإيهام من كل نوع ابتدعته مخيلة الإنسان، ولعل الجواب الصحيح على هذه المشكلة هو أن كلًا من هذا المسرح الحديث الضيق وذلك المدرج اليوناني الضخم قمين بإخراج تمثيليات لطيفة، يكون لها في كل منهما جمالها المستقل المختلف تمام الاختلاف. إلا أننا نكون في الوقت نفسه مغمورين في شيء من الضخامة والجلال ونحن نشهد الروايات التي تمثل في المسرح اليوناني، وهو الشيء الذي يستحيل أن يتيسر في الروايات التي تكتب للتمثيل في مسارحنا الحديثة الضيقة. لقد يمكن ان يتيسر الدقة في مسارحنا، وقد يمكن أن تتيسر المواقف الأكثر صرامةً والأشد براعةً ولوذعية. ولا جرم أن تلك المسارح الحديثة تؤثر التعقيد في رسم الشخصيات أكثر مما كانت الحالة تستدعي ذلك في المسارح اليونانية. ولكن لا جرم أيضًا أننا نفتقد فيها عادة ذلك التأثير الصامت الذي يشبه تأثير التماثيل في نفوسنا، كما نفتقد فيها الجلال والأبهة... والنغمة الفخمة التي نجدها في المسرح الآخر. لقد بين لنا التاريخ أن أحسن المسرحيات هي تلك التي أخرجت لجمهور غير متجانس– الجمهور الذي كان يتكون من الطبقة الأرستقراطية وطبقة أصحاب الحرف من أهل أثينا، ومن طبقة صبيان أصحاب الحرف وطبقة الأشراف في إنجلترا في عصر إليزابيث، أما عندما

ينقسم جمهور النظارة إلى فئات منفصلة، مستقل بعضها عن بعض، وحينما لا يستظل المسرح بظل الجميع كهيئة واحدة، بل يكون في رعاية طبقة بعينها، حينئذ تصبح المسرحية الموضوعة لهذا المسرح ضعيفة خاثرة لينة العود. إننا نستطيع أن نتبين أن المسرحية في أسمى صورها ليست كلها شيئًا لنشدان المتعة، وآية ذلك أنه حينما كان المسرح مجرد وسيلة من وسائل التسلية. كما هو شأنه اليوم، وكما كان في فترة عودة الملكية، كان معدل التأليف المسرحي ضعيفًا وخاليًا من النشاط والحيوية. ومن ثمة لا تظهر المسرحية الجميلة إلا في العصور التي يجتمع في مسارحها عنصر التسلية بشيء من عناصر التأمل وشيء من المثل الإنسانية أو القومية أو الدينية. إن إسكيلوس وسوفوكلس ويوريبيدز يعطوننا صورة من أثينا في عصر بيركلس؛ كما يعطينا شكسبير صورة من عصر دريك ورالي، وكذلك شيللر وإبسن إذ يعطيان صورًا لعصر من عصور المثل العليا. لقد أتاحت حركة إزالة الأوهام والأباطيل من أذهان الناس الفرصة لظهور مسرحيات الشطر الأخير من القرن السابع عشر ومسرحيات العصر الحاضر؛ وهذا المسرح الحديث الضيق هو الثمرة التي أسفرت عنها رغبة طبقة واحدة من الناس في أن تميز نفسها من سائر البشر، وبالأحرى، في أن تضع سدًا بين أرقى المسرحيات وبين مجموع البشرية. والظاهر أن الأمل في حركة صادقة لإحياء التأليف المسرحي يتوقف على إعلاء شأن المسارح الأكثر سعة وضخامة أكثر مما يتوقف على المحاولات التي يقوم بها نفر منا من المتحمسين هذا التحمس المصطنع لإعلاء شأن مسرح الطبقة المثقفة وجمهور النظارة المحدود العدد. من أجل هذا كانت لنا عبرة في المسرحية اليونانية نتعلم منها أنه وأن يكن مجرد التقليد الأعمى لنماذج الماضي لا يمكن أن ينتهي بنا إلا إلى إنتاج كئيب عقيم ولا قيمة له، إلا أن الكتاب الرومانسيين قد يكونون مخطئين في انصرافهم عن سنن الكتاب الكلاسيكيين وأنماطهم انصرافًا كليًا، ونحن وإن أمكننا التسليم بأنه ليس في إنجلترا إلا القليل من المسرحيات التي قلد فيها أصحابها المسرحيات اليونانية تقليدًا دقيقًا، اللهم إلا إذا استثنينا شمشون

الجبار Samson Agonistes لملتن، وبروميثيوس الطليق لشللي (وهذه قصيدة مسرحية أكثر منها رواية تمثيلية)؛ وبينما يمكننا أيضًا أن نسلم بأن تفصيلات صياغة المسرحية اليونانية ليس فيها ما هو جديد علينا... مع هذا كله يجب ألا يفوتنا أن ثمة أشياء فيها من الأصالة المسرحية قدر عظيم لا يمكن أن يبيد، وذلك لا في مسرحيات إسكيلوس وحدها، ولكن في نظريات ناقد مثل كاستلفترو أو ناقد مثل ريمر، بالرغم مما هو واضح في آرائهما من السخف.

مأساة عصر إليزابيث في عهدها الأول:

والنمط الثاني من أنماط المأساة التي يجب أن نقول فيها شيئًا هو المأساة في الشطر الأول من عصر إليزابيث. وهو نمط مستقل بنفسه، وأن تمثل في صور كثيرة متعارضة. إن أول ما يظهر من المآسي الإنجليزية التي يمكن تحليلها تحليلًا عميقًا هي مآسي شكسبير؛ إلا أن روايات شكسبير كانت، كما هو معروف جيدًا، أعلى مستوى مما سبقها، وأقل نفخةً كاذبة مما تلاها، وهذه حقيقة تلزمنا إلزامًا تامًا بإلقاء نظرة على تاريخ تطور فكرة المأساة في إنجلترا. لقد نشأت المسرحية في إنجلترا من ديانة الشعب كما نشأت في اليونان من قبل. ثم تقدمت بعد سلسلة طويلة من التطورات التي لا حصر لها نحو صورة أفسح أفقًا، هي المسرحية الدينية التي يكتنفها الغموض mystery. ومسرحية الخوارق miracle ثم ظهرت المسرحية الأخلاقية morality بعد ذلك، والراجح أن ذلك قد تم نتيجة لازدياد عدد الفرق من الممثلين المحترفين؛ ثم مرت المسرحيات الأخلاقية بدورها في سلسلة من التطورات لا حصر لها حتى وصلت إلى صورة أقرب إلى الشكل المسرحي الصحيح؛ ثم لم تزل تنمو حتى دخلها عنصر جديد هو عنصر العاطفة الإنسانية، إلى أن تطورت بحذافيرها حتى آتت أكلها الزاهر العجيب في مسرح عصر إليزابيث. وقد صحب هذا التطور تقدم مُناظر له في تصور روح للمأساة. لقد كان الناس في العصور الوسطى يؤمنون بأن المأساة هي في جوهرها سقوط من ذروة السعادة ورفعة الشأن، إلى حضيض التعاسة والهوان. وأبيات شوسر من افتتاحية

الراهب التي اقتبسناها من قبل، تعبر في إيجاز عن النظرة المثالية لأهل العصور الوسطى في هذا الصدد. ولقد كانت قصيدة دانتي العظيمة: "ملهاةً إلهيةً" لأنها مرت بنا من عذاب السعير إلى نعيم الفردوس. وعلى هذا، فالمأساة التي كانت في نظر أهل العصور الوسطى تتناول أشخاصًا ذوي مراتب عالية... والتي كانت تعالج أناسًا من طراز "هذا الشخص الذي كان يتسنم ذروة النجاح والازدهار"، بما يتفق اتفاقًا تامًا والفكرة الأرسطاليسية... تلك المأساة ينبغي أن تتناول البطل "ذا الشهرة التي لا تُسامي والرفاهية المزدهرة الناضرة". ثم نشأ في الوقت نفسه، وبدون أن يفطن أحد إلى ذلك تقريبًا، الشعور بأن المأساة يجب أن تعالج هذه الفعال ذات البهاء والأشخاص ذوي المجد، بصورة مفخمة كذلك؛ ومن ثمة ظهر أن النظم (أو الشعر) هو التابع الذي يتفق وجميع المآسي الصحيحة، وهذا بالمثل، كان من عوامل القوة في مسرحيات سنكا المنظومة، والمسرحيات اليونانية التي لم يكن قد حسن علم الناس بها في ذلك الوقت. فإلى هذا الحد إذن وصل التمازج بين المثل الأثينية ومثل العصور الوسطى. على أن النقد في العصور الوسطى كان ذا سمة غريبة مميزة له؛ لقد كان يعبر بأجلى الصور عن الاتجاه الأخلاقي نحو الأدب. لقد كان من شدة ما يترنح تحت الضربات الموجهة إلى المسرحية، والموجهة في الواقع إلى جميع ألوان الشعر التي ظهرت منذ زمن آباء الكنيسة، إلى زمن جيرولامو سافونارولا، لقد كان يحاول، حيثما وجد، أن يلتمس هدفًا نافعًا لكل نمط من أنماط الفن، ولكل قطعة مما تنتجه مهارة الصنعة الإنسانية؛ من أجل هذا تلافت الاعتبارات الأخلاقية والمثل الإنسانية الجديدة، ثم أسفرت عن نمط من النقد الأدبي، مختلط، وغير متجانس، إلا أنه بالرغم من ذلك ذو أثر عميق في تطور أدب المسرحية؛ ويمكننا أن نرى هذا الصراع على أحسن صوره في الصيغ التي وضعها نفر من أصحاب النظريات في أواخر القرن السادس عشر. يقول بتنهام Puttinham الذي يمكن اتخاذه ممثلًا لكثيرين غيره "إن المأساة تعالج العثرات المحزنة التي حاقت بالأمراء الذين نزلت بساحتهم الهموم، وجد بهم سوء الطالع"،

وذلك بقصد تذكير الناس بتقلب الحظوظ، وبعدالة ما يعاقب الله به عباده على حياة الشر والدنس، ففي هذه الجملة الواحدة نجد أفكارًا منتقاة من اليونان القديمة، ومن أوروبا في العصور الوسطى، امتزج بعضها ببعض، ثم اختلطت بصورة فطرية لا تناسب فيها. ففيها فكرة أهمية الأشخاص وعظاميتهم التي كان يقول بها أرسطو، وفيها تلك الفكرة التي كان أهل العصور الوسطى يذهبون إليها من سقوط الإنسان من ذروة السعادة إلى حضيض الشقاء؛ وفيها تلك الفكرة الوثنية عن الحظ؛ ثم فيها تلك الفكرة المسيحية عن الجزاء الأدبي. والاختلاط هنا ممتع وله قيمته، لأن مسرحية عصر إليزابيث نشأت من مثل هذا الاختلاط.

أما من حيث الفكرة العامة للمأساة في هذا الزمن، فيمكننا تلخيصها تلخيصًا مختصرًا، وذلك بقولنا إن المأساة تنحصر في سقوط العظماء؛ وأن الجميع قد اتفقوا على صواب أن تتألف المأساة من خمسة فصول (والمسئولان عن هذا هما هوراس، ثم سنكا)؛ وأن الجميع يؤمنون بقيمة الصورة الشعرية للمأساة؛ وأن أحدًا لم يكن في مقدوره أن ينكر –سواء عن قصد أو غير قصد– ضرورة أن يكون للمأساة مغزاها الأدبي، وأن الصراع الذي كانت تجيش به المسرحيات الأخلاقية **(moralities)** القديمة كان يعمل عمله في عقول النقاد والكتاب المسرحيين، بلا أدنى وعي منهم، بقصد تشديد الركز على عنصر بعينه من العناصر التي كانت مهملة في المسرحية اليونانية إهمالًا شديدًا. وفضلًا عن هذه الافتراضات والمعتقدات العامة، فقد انفصمت العرى بين الكلاسيكيين وبين الكتاب المسرحيين الشعبيين الذين يسمونهم بالرومانسيين. وبينما ظل الكلاسيكيون يستمسكون بالوحدات الثلاث راح هؤلاء الكتاب الشعبيون يزدرون هذه الوحدات ويعيشون بها، وذلك جريًا منهم وراء الأنماط الشعبية؛ وبينما كان الكلاسيكيون –ومنهم سدني– ينظرون إلى الملهاة المفجعة على أنها خليقة "مهجنة" أي مخلوطة النسب، راح الكتاب الشعبيون الذين كانوا يرنون بأبصارهم إلى هذا الخليط الفج من الحزن والمرح الذي تجيش به المسرحيات الدينية الغامضة **mysteries** يشملون بعين

رعايتهم هذا النوع من المسرحيات، ويفضلونه على ما عداه؛ وبينما كان الكتاب المسرحيون والنقاد الكلاسيكيون من شيعة هرارس ينادون بالإطناب والاحتشام، كان الكتاب الشعبيون يجاهدون في تركيز الموضوع؛ وفي إشاعة القوة والحياة في مسرحياتهم، وفي إثبات كل ما لا داعي إلى حرمان النظارة من رؤيته.

لقد كان أثر سنكا يؤتي مفعوله في القارة الأوروبية قبل أن ينتقل إلى إنجلترا بستين عددًا. ولقد كتبت مسرحية **Eccerinis** لصاحبها ألبرتينو حوالي سنة ١٣١٥، وهي مسرحية لاتينية على نمط المسرحيات الرومانية تمامًا؛ ثم كتب ترسينو **Trissino** مسرحيته الإيطالية صوفونسبا **Sofonispa** سنة ١٥١٥، مع أن أول ترجمة لإحدى مسرحيات سنكا لم تظهر في إنجلترا إلا في سنة ١٥٥٩، ومن ثمة لا يمكننا أن نتتبع آثار المذهب الكلاسيكي في هذه البلاد إلا منذ حوالي هذه السنة. ولم تمثل رواية جوربودك **Gorboduc** لصاحبها ساكفيل ونورتون إلا بعد هذا التاريخ بعامين، وذلك في يناير سنة ١٩٥٢. وقد كانت مسرحية جوربودك هذه، وهي أول مأساة إنجليزية منتظمة، أول الغيث في سلسة طويلة من المسرحيات التي احتذى فيها مؤلفوها مسرحيات سنكا التي تفيض غثاثة وبرودًا، وإن كانت لها قيمتها مع ذاك من حيث مخالفتها للنمط الدقيق. وموضوع جوربودك موضوع أهلي يختلط فيه التاريخ بالأساطير، وهي ليست موضوعًا كلاسيكيًا؛ وبناؤها إلى هيئة المسرحية التاريخية الإخبارية القديمة أقرب منه إلى النمط الروماني. ولقد أدخلت العاطفة الغرامية في المسرحية المختلطة "جيسموند السالرني **Jismond of Salerne**"، وفي لمحة طبيعية في رواية "نكبات آرثر **Misfortunes of Arthur**"، لصاحبها توماس هوجز **T. Hughes** وقد عبث مؤلفو هذه المسرحيات بالوحدات الثلاث بصفة عامة. أما الموضوعات الإنجليزية التاريخية، أو شبه التاريخية فتعالج معالجة الحكايات المستخلصة من القصص الإيطالية، إلا أنها جميعًا موضوعة في إطار من الخطب ذات الإطناب الفج غير المحتمل، وكل تحول في الموضوع يتلون بلون الفكرة الشائعة في العصور الوسطى عما يجب أن

يكون للمسرحية من هدف أخلاقي؛ وهنا نلمح من الاختلاط في الفن البنائي، بصورته التي هو عليها، ما نلمحه في عبارة بتنهام الانتقادية التي اقتبسناها آنفًا.

ولقد كان الكتاب المسرحيون الذين ألفوا كتابة المسرحيات الأخلاقية وفقًا لسنتها المعروف يحاولون بصورة فيها شيء من الفجاجة أن يطبقوا أصولها على موضوعات وأنماط أخرى؛ ومعظم هذه المسرحيات القديمة هي "مآس باكية نادبة" فياضة مع ذاك بالمرح والضحك، ومنها: دامون وبثياس للكاتب إدواردز؛ وآبيوس وفرجينيا للكاتب ر. ب؛ وقمبيز للكاتب برستون. ولعل شكسبير قد حاول أن يلهو ببعض هذه المحاولات الفجة في سنيه الأخيرة، إلا أننا نجد فيها المعبر الذي انتقلت عليه التقاليد من إنتاج العصور الوسطى، إلى إنتاجه هو. وفي أحيان كثيرة لا نجد أن شيئًا ذا بال من تقاليد المسرحيات الأخلاقية قد ضاع من هذه المسرحيات البدائية، بل نحن نجد فيها ما ينبئ عما صارت إليه تطورات هذه الأنماط فيما بعد. إن كلًا منها يكاد يحمل في تضاعيفه رذيلة من الرذائل والأشخاص الذين تتجسم فيهم هذه الرذيلة، إلا أننا نتبين فيها في نفس الوقت محاولة لخلق شيء يوائم روح الجيل الجديد أكثر مما نجد في أي طراز سابق.

ويجب علينا أيضًا أن نلقي بالنا، إلى جانب ما لاحظناه في تطور المأساة الفجة البدائية هذا التطور الطبيعي أو شبه الطبيعي، إلى تطور التأريخ الإخباري المشتمل في كثير من الأحيان على عناصر جدية مفجعة. لقد كان ثمة اتجاه –من العصور الموغلة في القدم– يقتضي أن تستبدل المسرحية الأخلاقية من بعض الشخصيات المعنوية المجردة شخصية ما، من الشخصيات المثالية الملكية المشهورة. ومسرحية **King johan** لكاتبها بيل **Bale** مثل طيب لهذا. فليس بين عرض التاريخ بقصد الخروج منه بمغزى أدبي، وبين عرضه في ذاته ولذاته إلا خطوة واحدة، كما هو جلي واضح، وبالرغم من أن مسرحية تاريخية لاتينية واحدة (اسمها ريكاردوس تيتيوس لمؤلفها توماس لج **T. Legge**) يغلب عليها أثر سنكا. فالواضح الذي لا شك فيه هو أن الطرق التي كان يتبعها سنكا في كتابة مسرحياته

لا يمكن أن تنسجم والتطور الأكثر تحررًا لما كان يجري في عهد ملك من أحداث. وواضح أيضًا أن التاريخ كان يتطلب أسلوبًا تعبيريًا أقرب إلى الطبيعة وأقل تقيدًا. والكاتب حينما يتناول الوقائع التي حدثت في حياة أحد الملوك لا يستطيع أن يخفي من هذه الوقائع شيئًا كثيرًا، ولم يكن ثمة مندوحة من أن يخرج هذا الكاتب على مقتضيات الوحدات الثلاث. ولما لم يكن التاريخ قط، فضلًا عن ذلك، شيئًا مفجعًا كله، ولما كان التاريخ الذي هذا شأنه يجمع بين السامي الرفيع، والهابط الوضيع، في مسرحية واحدة، فقد اكتسب الدافع الذي كان يحرك تطور الملاهي المفجعة، التي من قبيل ملهاة الكاتب بكرنج **Pikeryng** المسماة أورست (**Horestes**) أو ملهاة قمبيز للكاتب برستن قوة عميقة أيما عمق. وبظهور العاطفة الوطنية في النصف الأخير من القرن السادس عشر ازداد شغف الجماهير بهذه المسرحيات التاريخية ازديادًا كبيرًا، وهي وإن لم تكن من طراز المآسي بمعناها الدقيق، فالواجب أن نجعلها نصب أعيننا عندما نستعرض العناصر التي كانت سببًا في قيام المسرحية في عصر إليزابيث.

ونحن نلمح في جميع هذه الأنماط البدائية المختلفة نضالًا يصدر أحيانًا عن وعي، ويصدر في معظم الأحيان عن غير وعي، هدفه الوصول إلى المسرحية القومية الصحيحة، والمسرحية الموحدة الصحيحة. على أن أحدًا لم يفكر تفكيرًا جديًا، على ما يظهر، فيما يمكن أن يوائم أذواق الجيل الجديد. ولقد كان الكلاسيكيون قساة وغير راغبين في التحول بعيدًا من قوانينهم وسننهم القديمة، وإن اضطروا من حين إلى حين آخر إلى إظهار ألوان من الرضا محاباة للجماهير. أما الكتاب المسرحيون الآخرون، فبالرغم مما كانوا يلجأون إليه أحيانًا من اقتباس أشياء من سنكا، فكان في أدبهم جفاء وفي أسلوبهم وأفكارهم فجاجة. ولقد كان واضحًا كل الوضوح في ذلك الوقت أن الأمل الوحيد في قيام مسرحية قومية يتركز في اتحاد واع يتم بين العاملين: العناصر الوطنية التي تتيح التنوع والحيوية، والعناصر الكلاسيكية التي تتيح الوحدة وانسجام البناء. ولعل نقاد ذلك الجيل وكتابه

المسرحيين لم يكونوا يدركون هذه الحقيقة كل الإدراك. والظاهر أن بعض المسرحيات المجهولة للكاتب، مثل: لوكرين **Locrine** وسليموس **Selimus** كانت تتجه الوجهة الصحيحة، إلا أن هذه المسرحيات هي أيضًا لم تكن قد نضج نمطها ولا تكامل شكلها بعد؛ وقد ترك لهؤلاء الذين كانوا يسمون: العبقريات الجامعية، مهمة تقريب الكلاسيكية إلى قلوب الشعب، ومهمة توحيد المأساة الشعبية في بنائها وفي إشعار الجمهور بهدفها.

وقد قصر كثيرون من هؤلاء العباقرة الجامعيين جهدهم على الملهاة. ومن ثمة فنحن لا نكاد نخصهم بكلمة هنا؛ وذلك بالرغم من أن الفضل في تطور نوع أكثر حلاوةً وطلاوة وتحررًا من الشعر المرسل يرجع إلى هؤلاء وهؤلاء من كتاب الملاهي والمآسي على السواء؛ وبالرغم من أننا مدينون للكاتب للي **Lyly**، الذي لم يكتب إلا ملاهي خيالية **fantastic** باستعمال أسلوب من النظم أرشق. وإن يكن مثقلًا بالبرقشة؛ وبالرغم من أننا مدينون كذلك للكاتبين للي وجرين **Greene** على السواء بهذه الصور النسائية الرقيقة التي اختلطت فيها الواقعية بالرومانسية، والتي نسج شكسبير على منوالها، ثم عدل من أسلوبها فيما بعد وفي الوقت الذي ظهر فيه هؤلاء العباقرة الجامعيون، كانت لندن على أهبة الاستعداد لمولد المسرحية الجديدة. فلقد كانت الحفلات المسرحية الخاصة في دور القضاء وفي كل مكان لا تزال مستمرة، وكانت على أن تستمر حتى إغلاق المسارح أبوابها، وذلك في سنة ١٩٤٢، إلا أن مناط الأهمية قد تركز الآن في الممثلين المحترفين الذين يقومون بالتمثيل في مسارح منتظمة جمعت بين طراز أحواش الفنادق القديمة التي كان هؤلاء الممثلون يعرضون فيها رواياتهم من قبل، وبين طراز المنصة القديمة التي كانت تمثل عليها المسرحيات الدينية الغامضة (**Mystery**) وبين المدرجات الرومانية.

أما جمهور النظارة فقد أصبح الآن جمهورًا مختلطًا يجمع بين كل الطبقات من رجال البلاط الملكي إلى نفاية الحثالات الشعبية. كلهم يفيضون حماسة،

وكلهم ممن اعتادوا مشاهدة المناظر الدامية، وكلهم يطالبون بالمسرحيات الخصبة المضرجة بالدم من أولها إلى آخرها. وكلهم مستعدون بما ألهبت النهضة في جوانحهم من نيران الحماسة لأن يرهفوا آذانهم إلى أجمل فيوض الجنون الشاعري، ولكنهم غير مستعدين، لأي سبب من الأسباب، لأن يشاهدوا أي شيء ملفق أو قائم على البهرج. وكان الممثلون رجالًا ممن لا حرفة لهم غير التمثيل، ولم يكن لهم إلا أن يكسبوا قوتهم، وألا يدخروا وسعًا في الربح، وذلك بالتشبث بالآراء المبتسرة كلاسيكية كانت أو غير كلاسيكية. ولقد كانت أحوال المسرح هي نفس أحواله في العصور الوسطى، تلك الأحوال التي كانت تسمح بتغييرات في المناظر على نطاق واسع، كما كانت تسمح بمعالجة الموضوعات معالجة استطرادية، إذا ظن أن ذلك شيء ضروري. ولقد تبين بالفعل حتى عندما كانت حفلات البلاط المسرحية تقام فوق منصة الفنادق أن أذواق الإنجليز لا تسيغ الوحدات الثلاث في صورها الصارمة المعروفة، وأن حماسة النهضة وترقدها قد حطما الأغلال عن الحركة الإنسانية الأكثر إحكامًا. وتطلبت أحوال المنصة هي أيضًا، وهي تلك الأحوال التي سمحت بهذا الحشد من المناظر المتناوبة، وصفًا طويلًا لم يكن في وسع الجمهور أن ينصت إليه في رضا إلا حينما كان هذا الوصف يكتسي أبهى الحلل الشعرية. وقد نشأت الحاجة إلى الملهاة المفجعة من ظهور المهرجين المشهورين بين الممثلين على المسرح، وذلك فضلًا عما كان يجري عليه السنن في العصور الوسطى من تجسيم الرذيلة فوق المسرح (في الروايات الأخلاقية) بصورها المضحكة، وما كان يؤثر به في ذلك كله جو المسرحية الدينية الإنجليزية العام. إن إنتاج المأساة، وبالأحرى المأساة النقية الصميمة. لم يكن أمرًا ميسورًا إلا حينما كانت من هذا النوع القائم على الإطناب والمبالغة، النوع المثير الذي يستحوذ على مشاعر النظارة، بحيث يجعلهم يضحون إلى حين بهذا المرح الذي كان بالنسبة إليهم بهار أشد المسرحيات جدية في ذلك الزمان.

مارلو:

أما الرجل الذي لا يجهله أحد منا، والذي أرسى أساس النمط المفجع في إنجلترا فهو كرستوفر مارلو، الذي نجد في مسرحياته لأول مرة، بالرغم من بنائها الفج إذا هي قورنت بما وفق إليه شكسبير من روائعه الأخيرة، محاولة مقصودة للوصول إلى صورة من المأساة التي لا يصح أن تكون غير محددة الشكل ولا محددة الهدف كهذه المآسي السابقة ذات الأسلوب الكلاسيكي أو الشعبي أو الأسلوب التاريخي الإخباري ومسرحيات مارلو تنقسم بطبيعتها إلى قسمين: يتألف الأول من تيمورلنك والدكتور فاوست، وربما من يهودي ملطا التي تختلف اختلافًا كبيرًا من إدوارد الثاني الأحدث عهدًا، وهي رواية تاريخية ذات هدف مفجع قائم بنفسه تمامًا. والمجموعة الأولى هي التي لها الأهمية العظمى بوصفها تكوِّن نمطًا من المأساة خاصًا بها، لا يكاد يمسه أي كاتب آخر في صورته الخالصة.

والنقطة الأولى التي تستدعي انتباهنا في هذه الروايات هي أن مؤلفها قد استقى حتى رَوِيَ من نبع لم يعرفه من سبقه من الكتاب ولم يخطر لهم على بال. ولقد ظهر كتاب الأمير، **le Prince** لصاحبه مكيافيلي في فلورنسا في سنة ١٥١٣، ولقد عمت شهرته، أو قل سوء سمعته، في أوروبا كلها منذ نشره مصحوبًا بموجة إما من الإعجاب والمدح، وإما من التثريب والقدح. ولقد كان مارلو، بسبب استقلاله، واتجاهه الثوري في الحياة، واحدًا من الإنجليز الذين اعتنقوا تعاليم هذا الكتاب، والتعاليم الأخرى التي تفرعت عنها. لقد اتخذ مكيافيلي من القوة **(Virtu)** إلهًا له. وقد صور لنا بأسلوبه القوي الخالد كيف أن الرغبة والطموح – وبالأحرى الطمع– اللذين تضافرا في كل الدول الإيطالية تقريبًا على رفع حثالة الجند والقراصنة إلى مناصب الحكم في الإمارات والدوقيات، واستبقائهم فيها بأساليب مختلفة من الأنانية وأعمال القوة. ولقد تنكر مكيافيلي لجميع المثل الأخلاقية، اللهم: إلا هذا المثال، إن صح أن يكون ذلك مثالًا، الذي ليس من شأنه إلا أن يعمل لصالح فرد واحد من الناس. وليس من الأعمال عنده عمل لا

يستطيع أن يبرره في نظر أميره، حتى يأخذ به، مهما بلغ هذا العمل من الخسة والدناءة. ما دام هذا العمل من شأنه أن يزيد مركز هذا الأمير في كرسيه رسوخًا وتثبيتًا. والراجح أن مارلو كان ينطوي على كثير من سلطان هذه الأثرة الغالب، وأن هذا هو الذي راح يلح فيه، ويجهد في إيضاحه في مآسيه الثلاث الأولى. ونحن نلمس أثرًا من هذه العقيدة في الافتتاحية التي وضعها مارلو لمأساة يهودي ملطا، وهو أثر عليه سماء الحقيقة، إذ تدل الأبيات التي اشتملت على هذا الأثر على أن كاتبها يؤمن إيمانًا خالصًا بالمبادئ التي وردت في كتاب الأمير:

"ثم دعهم يعلموا أنني أدين بما كان يدين به مكيافيلي

ولست أقيم وزنًا للناس، ولهذا لا أهتم بما يقولون

ولشد ما أعجب بمن يمقتونني أكثر مما يمقتني سواهم.

وليس الدين عندي إلا لعبة يلهو بها طفل

وعندي أنه ليس في الدنيا إثم إلا إثم الجهل

وفي نظر المخلوقات التافهة الموهونة

لأكن محمودًا، لا مأسوفًا عليه من أحد منهم أبدًا".

***

ولعل أحد من الكتاب المسرحيين الأحدث عهدًا من مارلو لم ينزع هذه النزعة المكيافيلية في صورتها الأشد نقاءً، إلا أن عناصر عظيمة منها قد أمكن دخولها في بنية الكثير من مآسي عصر إليزابيث. ولقد صورت سمات الجرأة والقوة التي كان المسرح الإنجليزي يفتقر إليها.

إن القوة، أو الإرادة، أو الطمع أو ما شئت فسمها، من طبعها أن تغض من شأن الطبقات. ولقد كانت غالبية الدوقات والأمراء الإيطاليين في القرنين الخامس

عشر والسادس عشر من أرومة وضيعة، وصلوا إلى مناصبهم إما بمجرد مزاياهم الشخصية، أو حسن اعتقاد ذوي الشأن فيهم، أو لمجرد خستهم وما جبلوا عليه من الشر. وأبطال مآسي مارلو من هذا الطراز، فهم ليسوا من الطبقة الرفيعة حقًا، التي يعرضها مارلو في أول المأساة. وتيمورلنك هو ملك حقًا حينما نراه فوق المسرح، إلا أنه ارتفع إلى الملك من غمار طبقة المزارعين، وباراباس ليس أكثر من مرابٍ؛ وفاوست طبيب ألماني عادي. ومن ثمة كان التصور القديم للمأساة في العصور الوسطى بوصفها الانحدار من ذروة العظمة إلى حضيض الشقاء قد أخذ يحل محله المثل الأعلى الجديد لعصر النهضة... وهو المثل الذي يعترف بقيمة الفرد. لقد استمر التقليد الأكثر قدمًا يعمل عمله عدة قرون، إلا أنه بدأ يتعدل بالتدريج، كما نرى ذلك في مسرحيات شكسبير، على ضوء ما جاء في مسرحيات مارلو.

ونحن نلمس في مآسي مارلو تبدلًا في هدفها المفجع ثم بنفس هذه الطريقة. فلب رواياته لا يتركز في انحدار شخص من ذروة السعادة، بمثل ما يتركز في نضال نفسٍ شجاعة طموحٍ في وجه عوامل أقوى منها. لقد أنتهى التصور الأخلاقي للمأساة بالقياس إلى مارلو، وأصبح الاهتمام كله يتركز في شخصية وحدها، بحيث ينصب انتباه النظارة والقراء على هذه الشخصية، وعلى ما يتصل بها من عظمة وشرف، وواضح من تيمورلنك أنه السيد المسيطر على من حوله؛ وفاوست هو شخص اجتمعت في يديه مفاتح المعرفة الكاملة؛ واليهودي يتحرك كما يتحرك نوع من أنواع العقل الأعلى بين جمهرة من الدمى يسيطر على حياتهم باستمرار. وثمة لمحات من ذلك الجلال الذهني نفسه في جميع أبطال مارلو، مما نلمحه في هاملت. وثمة نقاط كثيرة أخرى تلفت النظر خالف فيها مارلو ما اعتاده معاصروه من سننٍ في كتابة مسرحياتهم، ومن أهمها هذه الصبغة الأكثر شاعرية التي كان يستخدم بها الشعر المرسل؛ إلا أننا لسنا بحاجة إلى تناول هذه النقاط. على أن ثمة نقطة أخرى لا بد لنا من ملاحظتها؛ وتلك هي الخطوة التي قام بها في الدكتور فاوست، من حيث تصوره فيها لصراع داخلي يحمل معه جزءً عظيمًا من الأهمية

المفجعة... إننا لا نجد صراعًا ما في نفس تيمورلنك، ولا في نفس باراباس، إلا أن الذي يجعل الدكتور فاوست مأساة عظيمة حقًا هو ما نلمسه من إشارات إلى ما يضطرب في عقل فاوست من اصطراع الرغبات. وقد لا يكون من المناسب أن نذكر هنا أن مأساة الدكتور فاوست تقترب في تصورها، وخُلقها، وتصميمها من الروايات الأخلاقية **Moralities** الأقدم منها عهدًا، وفي وسعنا أن نتتبع فيها اتحاد المسرحية الأخلاقية والمثل العليا الجديدة لعصر النهضة، وهذا كله معدلًا تعديلًا بسيطًا على ضوء إيحاءات اكتسبها مارلو من قراءة سنكا، ولا جرم كان هذا الاتحاد بين ذينك العنصرين على ضوء تلك الإيحاءات منشأ للمأساة الأحدث عهدًا. ولمارلو بالطبع كثير من نواحي الضعف التي يرجع بعضها إلى ما لا بد من ملاحظته من أنه كان رائدًا، وأنه كان عليه لهذا السبب أن يشق طريقه لنفسه دون أن يكون إلى جانبه أستاذ يهديه أو يقدم له معونته، وبناء مسرحياته هو بلا شك من الطراز القديم الذي ورث التقاليد الإخبارية الأصلية التي تساق فيها الحوادث الاستطرادية المنفصلة، والتي يربط الكاتب بينها ربطًا بادي التفكك. ومأساة تيمورلنك، مع هذا، ليست في الحقيقة مسرحية بالمعنى المعتاد لهذه الكلمة، إنها لا تعدو أن تكون شبه ملحمة تصور نصيب رجل وقدره. حولها مارلو إلى مسرحية. ومسرحية الدكتور فاوست يعيبها كمأساة. بنيتها المفككة. ثم هي عبارة عن سلسلة من المشاهد الشاذة الغريبة مرتبطة ببعضها ارتباطًا غير منتظم؛ ويهودي ملطا تفتقر إلى التوازن افتقارًا كليًا، وإن يكن ذلك يُعزى إلى التحسينات التي طرأت عليها فيما بعد، وإن كنا أيضًا لا نستطيع الآن أن نقول إلى أي حد كانت هذه التحسينات سببًا في افتقارها هذا إلى التوازن وثمة عيب أشد خطورة من تلك العيوب كلها في مسرحيات مارلو؛ وذلك هو عدم وجود الشخصيات الثانوية فيها؛ فجميع شخصيات مارلو بالرغم من عظمتها البالغة نراها تقف وحدها، دون أن يكون من حولها أحد. إنها لا تجد أمامها من تصارعه. ثم هي شخصيات موحشة موضوعة في عالم مقفر من البشر، ليس لها سادة إلا الآلهة. والرواية الوحيدة التي لها هذه

الصبغة من روايات شكسبير هي رواية هاملت، إلا أننا حتى في هذه الرواية، وبالرغم من أن هاملت وحده هو الذي يرتفع إلى مقام الفجيعة، نجد شخصيات مسرحية ذات أهمية ولها فرديتها أو قل ذاتيتها. بل ثمة ما هو أكثر من ذلك استرعاء للنظر في مسرحيات مارلو... وذلك هو افتقارها الشديد إلى الشخصيات النسائية. ولعل مرجع ذلك هو ما كاد يتسم به اتجاه النهضة هذا الاتجاه المثالي الذي كان يمثله دوقات إيطاليا وأمراؤها في الحياة الاجتماعية، ويمثله مكيافيلي في الفلسفة، ومارلو في المسرحية... نقول لعل مرجع ذلك هو ما كان يتسم به هذا الاتجاه من عدم انفساح المجال فيه للنساء إلا قليلًا ولقد كان النساء يشققن طريقهن نحو حياة مستقلة في عهد النهضة بطريقة إيجابية بما كان بعضهن، من النسوة المتباينات، النزعات، أمثال فكتوريا كولونا وفيرونكا فرانكو يقمن به من أعمال. ومن الناحية النظرية بما كان الكتاب المسرحيون يعهدون به من أدوار هامة إلى الشخصيات المسرحية النسائية في رواياتهم. إلا أن الفلسفة، والاتجاه نحو الحياة، ذلك الاتجاه الذي عبر عنه كاتب فيلسوف مثل مكيافيلي، وكاتب مسرحي مثل مارلو، كانا فلسفة واتجاهًا يؤثران الرجال على النساء بصورة واضحة، أو قل إنهما كانا فلسفة واتجاهًا ينتحيان قطعًا جانب المذكر لا المؤنث. فلم يكن مارلو يشارك جرين وللي روحهما على الإطلاق. وليست زينوكرات في مأساة تيمورلنك إلا رئيسة صورية لا سلطان لها؛ وليس ثمة من الشخصيات النسائية في مأساة الدكتور فاوست غير الدوقة وهيلين؛ وأبيجيل **Abigail** في يهودي ملطا لا تزيد على أنها خيال وغير ذات بال. ولقد أوضحنا من قبل كيف تكون المأساة أقرب إلى هذا التذكير من الملهاة كما أوضحنا فضلًا عن ذلك كيف يمكن أن تكون المأساة مأساة عظيمة حقًا دون أن يكون في شخصياتها المسرحية شخصية نسائية واحدة تقريبًا. ومن ناحية أخرى فمن المستطاع أن نجد الدليل من دراسة المسرحيات العظيمة على ان الشخصيات النسائية، حتى عندما تكون الصبغة العامة في المسرحية هي صبغة الذكورة، من شأنها أن تجعل جو المسرحية أقرب إلى روح الطبيعة وأكثر شمولًا

واطرادًا؛ وأن إصرار مارلو على استبعاد الشخصيات النسائية من رواياته بصفة مستديمة يدل على أنه كان يفتقر في نفسه إلى ما يجعله أكثر انسجامًا مع الحياة في مجموعها. ثم بالإضافة إلى ما يفتقر إليه من الاهتمام بالعنصر النسائي في رواياته نلاحظ افتقاره التام إلى الروح المضحك، أو الروح الكوميدي، والأجزاء المضحكة في مأساة الدكتور فاوست أجزاء كئيبة بدرجة لا يمكن وصفها؛ والتي في يهودي ملطا لا تعلو على الشعوذة إلا قليلًا. وتفتقر تيمورلنك التي هي النمط الحقيقي لفنه، والتي يشيع الجد فيها من أولها إلى آخرها، كما تصطبغ بصبغة (الذكورة) في تصورها. تفتقر منذ النظرة الأولى إلى ذلك التباين وهذا التفريج اللذين تتسم بهما مسرحيات شكسبير.

ولهذه الأسباب إذن كان الروح العام في مسرحيات مارلو ذا أهمية تاريخية عظيمة. وقد أمد تصور أهل النهضة للقوة وهي تناضل دائبة كي تصل إلى النجاح، ومن ثمة تسقط غير مغلوبة أمام القدر... أمد هذا التصور المأساة الإنجليزية بمجال للبحث الذي عاد عليها بالعظمة والقوة، الأمر الذي كانت تفتقده من قبل. إن مسرحيات مارلو مسرحيات غير إنسانية، إلا أن الناس قبل أن يتألق نجم شكسبير كانوا لا معدي لهم من أن يتعلموا البحث عن تلك القوة وهذا الهدف من المأساة. ثم إن جميع المسرحيات التي أنتجها مارلو في صدر شبابه لا يمكن أن تعد أكثر من تجارب إلا قليلًا؛ وهي في الحق مسرحيات غير عظيمة إلا أنها كانت الدليل على اقتراب الكاتبين من الجادة التي تبشر بمستقبل عظيم. وهذه المسرحيات تهبط دون مستوى المآسي العظيمة بسبب أفكارها المحدودة، وافتقارهم إلى قوة البناء، وفوق هذا وذاك بسبب افتقارها إلى البراعة في رسم الشخصيات.

شكسبير:

فإذا كان شكسبير وجدنا أنفسنا ننتقل إلى مستوى آخر. ونمط المأساة الشكسبيري لم يأخذ به في جملته كتاب كثيرون، والسبب في ذلك يرجع إلى حد

بعيد إلى سعة تصوره سعة بالغة؛ إلا أنه يكون نوعًا من المسرحية التي وجدت كثيرًا من المقلدين لبعض نواحيها. ثم هو نمط أثر تأثيرًا عميقًا جدًا في كل المآسي التي كتبت للمسرح الإنجليزي بعد عصر شكسبير. ونحن حينما نتكلم عن هذا النمط الشكسبيري من أنماط المأساة، يجب أن نحصر كلامنا في المآسي الأربع العظيمة وحدها تقريبًا، وروميو وجولييت، كما رأينا، هي صنف وحدها، لكونها مأساة من مآسي القدر والعوامل الخارجية. أما المآسي الأربع العظيمة فقد أنشئت كلها وفقًا لخطة أخرى، وإن اقتبس لها شكسبير عناصر من سنكا مرة، ومن مارلو مرة أخرى، ومن الروايات الإنجليزية الأصلية الأكثر بدائية مرة ثالثة. ولعلنا نلاحظ بالقياس إلى تلك المآسي العظيمة الأربع أنها، وإن اشتركت كلها في بعض العناصر، تبدو جميعًا كأنها تحمل طابع التجربة. فمأساة هاملت مأساة غريبة بسبب احتوائها على شخصية واحدة، لا غير، ذات عظمة مفجعة؛ أما وجه التجربة في مأساة عطيل فكونها تقوم على فكرة غريبة، وكونها تعالج الدسيسة في معظمها وأما لير فلارتدادها فنيًا إلى مصطلح التاريخ الإخباري ولأخذ شكسبير فيها ببطل عاجز لا يعمل عملًا. وأما ماكبث فلأنها تمسخ رجلًا شريرًا فتجعل منه بطلًا. على أن ثمة في هذه المسرحيات كلها سمات تجعل منها كلها مجموعة قائمة بذاتها. ففي كل منها مأساة خارجية ومأساة داخلية والخارجية تعمل أحيانًا على النقيض المباشر لما تعمله الداخلية. والمأساة الخارجية تقوم على أسس من إثارة العواطف الحسية في أقصى صورها، حيث تعالج القتل والتعذيب وإراقة الدماء. أما المأساة الداخلية فأهدأ وأكثر حدة وحرافة، متضمنة عادة نضالًا بين العاطفة والعقل، أو بين العاطفة وبين سجايا هذا الخلق الذي نشأ عن عادة وعرف. وعلى هذا فالنضال في هاملت ناشب بين عاطفة الانتقام، وربما، عاطفة الحب، في حربهما ضد حالٍ معينة يسميها هاملت نفسه "دينًا أو عقيدة" وهي ما قد نسميه نحن "وسواسًا أخلاقيًا". أما النضال في مأساة لير فقائم بين الكبرياء الجوفاء والإحساس المرهف الأرق حاشية. وفي عطيل نرى النضال متقد الأدوار بين الحب المتأجج وبين الغيرة. وفي ماكبث

بين الطمع الذي أعمى بصيرة الملك، وبين العواطف التي تنبعث من أعماق ضميره. وهذه الظاهرة نفسها واضحة بمثل ذلك في مأساة أنطوني وكليوبترا، وفي مأساة كوريولينس.

وما عدا ذلك، فأعظم خلتين من الخلال الأخرى التي تميز النمط الشكسبيري هما الإشارة إلى القوى الخارقة للطبيعة التي تعمل عملها خفيةً ولكن في يقين لا شك فيه، ثم هذه الوشائج الغريبة التي تربط البطل بكل ما يحيط به. وعنصر القوى الخارقة للطبيعة الذي نراه في أشد صوره فجاجة في هاملت[1] وفي ماكبث[2] نراه في أضعف صوره في عطيل[3]، حيث يقترب من النمط العائلي، إلا أنه حتى هنا واضح بصورة لطيفة. وشكسبير يشير إلى هذا العنصر في جميع مآسيه، إلا أنه يندر أن يصرح به عامدًا. على أن ارتباط البطل بما يحيط به هو قطعًا السمة المميزة لفن شكسبير. وجميع أبطال شكسبير موضوعون في مواقف لا يستطيعون هم، وهم فقط، أن يدافعوا القدر فيها ولقد قضى على هاملت "المتدين" والمحب بأن يوضع في موضع الذي يحاول أن يصلح هذا العالم. وقضى على عطيل الغبي، الملتهب العواطف، الذي لا نصيب له من الزكانة أن يقف في الموقف المقابل لياجو، هذا الألعبان المستهتر الذي لا يهاب شيئًا. والذي أغرته بلاهة عطيل فسدر في غيه. ولير، المغتر المتكبر، الساذج القصير النظر واقفًا في جهة، وفي الجهة المقابلة تقف ابنتاه الخبيثتان ثم ابنته الطيبة كورديليا. وماكبث، هذا الضعيف السريع التأثر، الطموح مع ذاك، تلقاه الساحرات، ثم لا تنفك زوجته تحفزه. وليدي ماكبث الصلبة الوصولية، لا يفتأ الإغراء يغار لها ويشدها من مخطمها. وكوريولينس، المتعجرف الصلف، الذي قضى عليه بالخنوع للرعاع. وأنطوني، هذا العاشق الولهان تقف منه كليوبترا في الطرف المواجه... إن جميع

---

[1] الشبح.

[2] الساحرات.

[3] المنديل والعرافة المصرية.

هؤلاء الأبطال قد وضعوا في المواقف الصحيحة المحكمة التي لا يستطيعون منها فكاكًا. وفي وسعك أن تضع هاملت مكان عطيل، وعطيل مكان هاملت لكي لا تجد بين يديك مأساة مطلقًا، لا من النمط الشكسبيري، ولا من أي نمط آخر، ومواجهة البطل بهذه الصورة التي تكاد تكون من صنع المقادير للقوى التي هي فوق مستطاعه هي ما يميز مآسي شكسبير.

مأساة البطولة:

إن مأساة البطولة في فترة عودة الملكية لا تعدو –كما هو واضح– أن تكون مسرحية بولغ فيها في تجسيم كثير من العناصر التي أسلفنا القول بأنها الخصائص المميزة للنمط الشكسبيري، فيما عدا خلوها من هذه الصلة الخطيرة بين البطل وبين كل ما يحيط به. ونحن نلاحظ في هذه المآسي أيضًا أنها تشتمل على المأساة الخارجية والمأساة الداخلية... والمأساة الداخلية هي كما قدمنا تلك التي تتمثل في النضال بين العاطفة (مقصورة هنا على عاطفة الحب وحدها) وبين العقل (في حدود القيام هنا بالواجب فحسب)؛ كما تتمثل في طبيعة البطل السامية... هذا بينما لا تفتقر المأساة إلى العناصر الخارقة للطبيعة والتي تخدم المسرحية؛ ولا تحتاج مأساة البطولة إلى تعقيب ذي بال من حيث أنها عمل يسلم الجميع بأنه لا يعالج أكثر ما يعالج إلا الأنماط الدقيقة من ثمرات الإنتاج المسرحي. إلا أن ما هو معروف من أنها –بحالتها تلك– تطور طبيعي عن الأنماط الإنجليزية المفجعة الأقدم منها عهدًا، يجعل لها قيمة تاريخية خاصة، بل قيمة انتقادية ليست لغيرها.

على أننا لا نجد بأسًا في أن نخص بالذكر هنا أمرًا هامًا. فنحن نلاحظ أن في مأساة البطولة –بصورتها تلك، عودة إلى العنصر الرئيسي الشديد الوضوح في نمط مآسي مارلو– وبالأحرى طابع الجلال والسؤدد. إن ما كان ينشده الكتاب المسرحيون في فترة عودة الملكية ويحرصون عليه هو إعجاب الناس بما يكتبون، وهذا، في الواقع، هو أشد ما كان يخرج بهم عن الجادة، لأنهم لم تكن لهم هذه

القوة من إدراك تلك السجايا الشخصية العليا التي من شأنها خلق طابع رفيع من الجلال؛ وهذا هو الذي جعلهم يضلون الطريق حينما راحوا يبحثون عن مصادر ذلك الطابع في نواح زائفة. فهم يخلقون شخصية- كشخصية المنصور Almanzor فيبالغون في تأكيد بسالته المادية تأكيدًا يمسخه فيجعله شخصية مضحكة، وهم يملؤون أفواه أبطالهم بخطب رنانة فارغة بحيث تخفق في إقناعنا بما تقول وهم يبالغون في تصوير البواعث الغرامية لظنهم أن منظر بطل عظيم وهو يتخلى عن كل شيء في سبيل عواطفه يفضي بنا إلى العجب والإعجاب. ونحن لا نشك الآن في خطل هذا كله؛ بل إن هذه العناصر على العكس من ذلك، مهما كان مظهرها من الزيف والسخف، ليست إلا صورًا مبالغًا فيها للسجايا نفسها التي تقوم عليها المآسي الشكسبيرية. مع فارق واحد، هو براعة شكسبير وحسن احتياله في استخدامها.

مأساة الرعب:

ومأساة الرعب التي يتزعمها وبستر وفورد هي في جوهرها أهم من مأساة البطولة. ونحن حينما ننعم النظر في هذه المأساة نجد أنها تقترب اقترابًا شديدًا من ملهاة الدسيسة، وذلك أن محاولة استمالة الجمهور فيهما لا يتأتى من ناحية الشخصيات المسرحية، ولكن من ناحية الحادثة الممثلة فوق المسرح. ومأساة الرعب ليست بالطبع نمطًا قائمًا بذاته تمامًا، وذلك لأن عناصر الرعب قد تدخل في أنماط أخرى مختلفة عن هذا النمط كل الاختلاف؛ كما هو الشأن في هاملت ولير. إلا أنها تتفرد بما نلاحظه فيها من اتجاه الاهتمام فيها كله أو جله، إلى العناصر الخارجية، بالإضافة إلى ما قد تشتمل عليه من المأساة الداخلية المحبوكة حبكًا وثيقًا في نسيجها، والتي تعتمد كل الاعتماد على الإثارة الحسية للعواطف من فوق خشبة المسرح. ومن قبيل هذا الرعب الناشئ عن الموقف والحادثة ذلك الرعب الذي يسود مسرحيات دوقة مالفي، وفتوريا كورومبونا، والقلب المحطم The Broken Heart، وهي الروايات الثلاث التي يمكن أن تعد أمثلة مميزة

لهذا النمط. وربما عثرنا في هذه الروايات على شيء من النضال الداخلي، ينتهي نهاية مهلكة، ولكن هذه ليست هي نقطة الأهمية الأساسية في أي من هذه المسرحيات الثلاث؛ إذ أن الذي يسترعي انتباهنا تمامًا هو تطور عقدة الموضوع نفسها، وقلما تأتي رجفة الهلع، أو روعة الجلال مما نسمع من أي حديث عبارة مباشرة، بل يأتي ذلك كله من الحوادث والمواقف التي تحيط بالشخصيات.

المأساة العائلية:

والمأساة العائلية (الأهلية) هي نسيج وحدها من بين هذه الأنماط جميعًا. وليس السبب في ذلك انصباب الأهمية فيها على هذا العنصر أو ذاك. ولكن السبب هو مادة موضوعها، ونغمتها الخاصة. ويجب أن نذكر ونحن نتناول هذا النوع من المسرحيات أن المأساة العائلية يمكن أن تسلك سبيلًا في تطورها من سبيلين أولهما يفضي إلى المأساة الراقية الحقيقية، بينما يهبط الثاني إلى مستوى يشبه مستوى المسرحية العاطفية. والمأساة، كما رأينا، تفتقر إلى ذلك الجو الذي يمكن تسميته جو الجلال المهيب، وهو الجو الذي نفتقده في كثير من المسرحيات العائلية فلا نجده. فمسرحية تاجر لندن **The London Merchant** مثلًا لا يمكن إطلاقًا أن نعدها من بين المآسي الراقية في أي عصر من عصور التاريخ الأدبي، وذلك بسبب نغمتها الهابطة غير الملهمة وعلى العكس من ذلك، نلاحظ أن الكثير من مسرحيات القرن التاسع عشر ذات النمط العائلي التي تشتمل على جرس يرفعها فوق مستوى مسرحيات للو **Lillo** ذات الحبكة البارعة وفي وسعنا أن نضع المسرحيات العاطفية الجدية **(sentimental drames)** في مكان محترم في تاريخ الإنتاج المسرحي كما سوف نرى؛ إلا أن هذه المسرحيات العائلية ذات النغمة الهابطة قد حاولت إنجاز عمل ما خارج عما في وسع المأساة أن تقوم به. وعلى هذا فيمكننا أن نحصي في عداد المسرحية الراقية:

١- الروايات ذات الروح المفجع الصادق، التي يشيع فيها الجلال، وتثير فينا مشاعر الهيبة. ٢- الروايات ذات الروح المضحك الصادق؛ التي يشيع فيها الخيال وتتسم بالنكتة الحاضرة وسرعة البادرة. ٣- ثم الروايات الجدية ذات النهاية السعيدة والغمة المخففة- بيد أننا يجب أن نحسب في الروايات الساقطة تلك المسرحيات العائلية التي تفتقر أشد الافتقار، في محاولتها السمو إلى ذروة المأساة الراقية، إلى صرامة المأساة وجلالها. ومن النقط التي عرضناها في أقصى صورة من الوضوح في أثناء تحليلنا لما أنتجه الكتاب المسرحيون تلك النقطة التي ذكرنا فيها أن ثمة قوانين وخصائص معينة في جميع المسرحيات العظيمة لا يستطيع أي كاتب مسرحي أن يتخطاها دون أن ينال جزاءه لقاء هذا التخطي. إن ثمة هدفًا معينًا للمأساة، وهدفًا معينًا للملهاة وهدفًا معينًا للمسرحية الجدية (الدرام Drame). وإذا حدث اختلاط في هذه الأهداف، أو إذا حاول أي كاتب أن يصل إلى هدف واحد منها باستعماله أداة النمطين الآخرين لم يملأ يديه إلا بالخيبة، أو بما يقرب منها.

الباب الثالث

الملهاة

سنحاول هنا، ونحن نعالج موضوع الملهاة، القيام ببحث على نفس الخطوط التي أتبعناها من قبل ونحن نعالج موضوع المأساة، وذلك بقصد اكتشاف النقط التي تربط بين المأساة والملهاة من جهة، ويقصد توضيح الأهداف والوسائل المختلفة لهذين النوعين من أنواع المسرحية من جهة أخرى. ولما كان غرضنا الأول هنا هو الإنتاج المضحك الخالص، فلا نرى بدا من أن توجه نظرة سريعة على الأقل إلى تلك المجموعة المتوسطة من المسرحيات الجدية التي يدل مظهرها على أنها لا تنتمي لا إلى هذا النمط أو ذاك، وأن نوجه نظرة كذلك إلى تلك المجموعة الأخرى من المسرحيات التي يسمونها بهذا الاسم الأكثر انطباقاً عليها، ألا وهو: الملاهي المفجعة، التي تلتقي فيها وتمتزج البواعث المفجعة والبواعث المضحكة. وحتى عندما نكون منصرفين إلى بحث النوع المضحك الخالص لا نرى مندوحة عن استذكار هاتين المجموعتين على الدوام.

الفصل الأول

الروح العالمي الشامل في الملهاة

القوى الخارقة للطبيعة:

لاحظنا ونحن نبحث في المأساة أن ثمة فارقاً شديداً بين الميلودراما، وبين القصص الممسرحة، وبين المأساة الراقية، وهو فارق نلاحظ وجود مثله في ميدان الملهاة، الذي تربطه بالمأساة وشائج من القربى، وهو فارق محدد المعالم، بين مجرد المسرحية المسلية وبين ما يمكن أن نسميه الملهاة الرفيعة، لكنه أخف أثراً في الواقع، وأقل من أن يدركه المتفرج أو القارئ. وكما لاحظنا في المأساة أيضاً من أن ارتفاع النغمة كان شيئاً لا يمكن أن نضمنه إلا بوجود عنصر الشمول – أو الروح العالمي الشامل، الذي يوفره الكاتب بطريقته الخاصة. فكذلك في الملهاة الرفيعة حيث يبدو أن جميع الكتاب العظام كانوا ولا يزالون يجدّون في إثر هذا الروح الشامل. وواضح أن هذه الصبغة الشاملة يمكن الوصول إليها إلى حد ما بوسائل تشبه تلك التي حللناها من قبل في معرض كلامنا عن المسرحيات الجدية إلا أن حقيقة كون معظم الملاهي تختلف عن المآسي في أن الأولى لا بطل لها في كثير من الأحيان وأنها تكون من المذهب الواقعي، ويترتب على هذا ألا تكون شاعرية... هذا كله يجعل الكثير من تلك الوسائل لا قيمة له على الإطلاق. ولم يكن ميسوراً لهذا السبب أن تتدخل القوى الخارقة للطبيعة، بأي صورة من صورها الفجة، في كثير من أنماط الملاهي، إذ أن هيئة الملهاة هي في الجملة هيئة غالية في مجونها، غالية في منطقها، غالية في فقرها العاطفي.... غالية في هذا كله لدرجة أنها لا تسمع للتطويفات الربانية أو الأجواء الروحية الجليلة، إن الآلهة إذا تنزلت إلى الأرض في ملهاة من الملاهي، كما في ملهاة دريدن: أمفتريون، فلا يكون ذلك

عادة إلا في صورة صريحة من الهزل؛ فنرى مركيورى (هرمز) يصبح خادماً عادياً، ونرى جوف (جويتر أو زيوس) وقد تخلق بأخلاق البشر، ونرى الأخوات في ملهاة ساحرات لانكاشير **Lancashire Witches** لكاتبها شادول غير ما نعرفه من ساحرات ماكبث. فنحن نلاحظ وجود جو فيه ظل من الرهبة التي توحي بها القوى الخارقة للطبيعة في المأساة، عندما تظهر الساحرات وأحاديثهن متصلة بأفكار ماكبث نفسه؛ أما في الملهاة، فالكاتب لا يكتفي بالتعبير عما في نفسه من ريبة في المقدمة فحسب، بل هو يحرص على أن يجعل الكثيرين من شخصياته شكاكين مثله تماماً؛ ولم يتيسر قط إدخال الأشباح في ملهاة من أي نوع، إلا تلك الأشباح التي تُسفر في آخر الرواية عن كونها مخلوقات آدمية. وروح أنجليكا تظهر في ملهاة السير هاري ولدير **Sir Harry Wildair** لصاحبها فاركهار، إلا أنها تتكشف في الفصل الأخير عن أنها الصورة الجسمانية لزوجة السير هاري ولدر. وفي ملهاة الطبال **Drummer** لصاحبها أديسون نرى شبحاً، إلا أننا لا نلبث أن نكشف أنه آدمي مُستخف. أما العاطفة الرفيعة، وجلال المآسي ورهبتها، فلا أثر لها جميعاً في هذه الملاهي. وإذا ظهرت المقدسات الدينية فيها فهي تظهر ليستهزأ بها، والملاهي كلها يتخللها أثر من الإدراك والشك.

ولا جدال في أن ثمة نمطاً خاصاً واحداً من الملهاة يحتمل دخول القوى الخارقة للطبيعة فيه. وتحضرنا هنا ملاهي شكسبير الفكاهية التي هي لا جَرم أحسن الأمثلة لذلك النوع والتي يرد على خاطرنا أول ما يرد منها ملهاة، "حلم منتصف ليلة صيف" ثم ملهاة "العاصفة" ففي الملهاة الأولى تتجسم لنا القوى الخارقة للطبيعة في شخصيات بك وتتيانا وأوبيرون؛ كما تبدو لنا في الثانية في شخصيتي آريل وكاليبان. بل في مقبرة بروسبيرو السحرية أيضاً. ومما لا شك فيه أن عنصر القوى الخارقة يعمل هنا بنفس الطريقة التي يعمل بها في المأساة، فهو يرفع من مستوى المسرحية، ويخلق بطريقة بارعة طابع الشمول. ونحن حينما نشاهد مسرحية العاصفة نشعر أن هذه الملهاة هي ملهاة ذات رحابة رمزية بالغة المدى.

فالعالم، والرواية نفسها، يصبحان في نظرنا حلماً، كما تصبح الشخصيات التي نراها فوق المسرح رموزاً لإنسانية تتخايل لنا في ظلال باهتة، على أن ملهاة الفكاهة نمط نادر الوجود. وقد وصل كالدرون وشكسبير، وربما بارى **Barrie** إلى درجة الكمال في هذا النوع. إلا أن أنواع الملهاة الأكثر شيوعاً – وبخاصة الملهاة ذات المسحة الذهنية والفكرية – كان لها النصيب الأكبر من الجاذبية. كما أنها هي التي تكون في روعنا هذا الطابع العام عن المسرحية المضحكة بوصفها نمطاً من أنماط الحلق المسرحي.

على أن في مقدورنا إقامة الدليل في غير مشقة على أن الملهاة الذهنية لا ينقصها هذا الإيحاء الرفيع الذي تتيحه لغيرها تلك القوى الخارقة للطبيعة. وذلك بمجرد نظرة نلقيها على تلك المواقف النموذجية في كثير من المسرحيات، التي ظهرت منذ العصور الكلاسيكية إلى الوقت الحاضر.

وثمة عشرات من الملاهي التي يعتمد عنصر المرح الرئيسي فيها على المواقف التي تقوم هي نفسها على الصدفة، وعلى الإيحاء بوجود قوى تحبط ما يعمل الناس وتغليهم على أمرهم بصورة مضحكة هازلة، ولا يصح بالطبع أي ذكر في هذه الروايات لِقَدَر يتصرف في العباد، إذ الإحساس بالقدر في صورته المباشرة غريب كل الغرابة على الملهاة، ولكن لا بأس من الإشارة البارعة إلى وجود آلهة ساخرة وراء أفعال الشخصيات الآدمية التي نراها فوق المسرح. إن الفيلسوف الفرنسي برجسون، الذي سوف نكثر في الصفحات التالية من الإشارة إلى دراسته العميقة الممتعة عن الضحك **Le Rire**، قد شخص لنا ما يسميه "العكس أو الحالة العكسية" بوصفه واحداً من أهم مصادر مثيرات الضحك، هذه الحالة العكسية التي يربط بينها وبين تلك الدمى البسيطة المعلقة بالحبال، والتي على ضوء ما يستقر عليه قراره في أمر حركتها تنشأ روح الأشياء المضحكة، والمسألة كلها لا تعدو كونها حركة تلقائية[1]. إن الناس في هذه الملاهي يصبحون كالدمى،

(١) التلقائية هنا **Automatism** هي ألا تكون للإنسان حيلة فيما يتعرض له من تعاريف القضاء والقدر.

والحوادث تجرى في سلسلة من التكرار غير العادي، حيث لا يستبعد عنصر المصادفة نهائياً، ولو أن هناك في الوقت نفسه أكثر من مجرد إيحاء بأن هذه المصادفات ليست بعيدة عن بال بعض القوى العليا.. ومن قبيل ذلك أولئك التوائم الذين يولدون وأحدهم يشبه الآخر تمام الشبه بحيث لا يستطيع الآباء أنفسهم أن يفرقوا بين التوأم وأخيه التوأم.

وهذه مسألة لا تعدو كونها مسألة طبيعية بحتة، ومثل هذين التوأمين قد يتيسر وجودهما في أي مدينة كبيرة، ولكن الآلهة تحشر نفسها في هذه النقطة فتخلق زوجين من التوائم الذكور الصالحين لهذا الغرض متشابهين في المظهر. ثم لا تكتفي بذلك، بل تفصل بين زوجي الأخوين لمدة سنين طويلة، ثم تجمع بينهما ثانية في سلسلة من المفاجآت المحيرة غير العادية في مدينة إفيسوس، ما نجده في مسرحية ملهاة الأخطاء **The Comedy of Errors** التي ليست شيئاً إلا صورة معكوسة من روح روميو وجولييت، إذ نجد أن القَدر يتلاعب مرة بأنتيفوليوزس ومرة بدروميوس، كما كان قدَرَ آخر، أكثر وقاراً، يلهو في صورة مفجعة بالحبيين الشقيين.

فالتكرار**repetition**، والانعكاس**inversion**، وتداخل السلسلتين: **interference de series**، وهي تلك المباحث الرئيسية الهامة في الفصل الذي قصره برجسون على ال**comique de situation**أو ملهاة المواقف. وجميعها تتوقف بطريقة ما من الطرق على تلقائية الإنسان وهو في يدي قوة أعلى منه، وبالأحرى خضوعه لسلطان قاهر لا حيلة له فيه

فهذا إذن واحد من الإيحاءات الأولى لروح الشمول، وبالأحرى الروح العالمي الشامل في الملهاة، وهو الإيحاء الذي يُسخر فيه بالآلهة، وتنقلب فيه المقدسات الدينية إلى مادة للضحك... إلا أن في ذلك من الإشارة إلى أنه يوجد في السموات والأرض أكثر بكثير ما يجول بروعنا وجوده في أية فلسفة من الفلسفات. على أن عنصر الشمول المشتق من الإيحاء بالقوى الخارقة ليس بأي حال من الأحوال

واحداً من العناصر الأساسية في الملهاة بالقدر الذي له في المأساة، ثم هو وسيلة خطرة غاية الخطورة في يد الكاتب المتوسط. إن لمسة من اللمسات الشديدة الفجاجة قمينة بأن تقضي على جميع ألوان الإيهام من أساسها، اللهم إلا في المسرحيات الخيالية: **fantastical**، مثل رواية حلم منتصف ليلة صيف، حيث يختفي عدم الإيمان إلى حين، أو رواية العاصفة، حيث تُغزى القوى الخارقة للطبيعة إلى المعرفة الإنسانية والمهارة الإنسانية، ويمكن إدخال العوامل الخارقة بصورة مطلقة في الملاهي الرومانسية، وبطريق الإشارة في الملاهي السلوكية، ولكن لا يمكن أن يتم ذلك إلا في أدق صور الإجمال والتردد.

الرمزية الطبقية:

وأقوى من هذا تأثيراً. وأكثر شيوعاً، هذا الذي يعد في الملهاة معادلاً لبطل المأساة، ملكاً كان أو إمبراطوراً. إن اللهاة كما رأينا هي مسرحية لا بطل لها، والمرح ينشأ فيها من الصلات القائمة بين عدد من الشخصيات، وإذا نحن حللنا هذه الشخصيات وجدنا أن من عادة الكاتب المسرحي أن يحاول جاهداً تحقيق أثر من أثرين يعتمدان كلاهما على الفكرة الواحدة: إنه يحاول إدخال عدد كبير من أفراد نوع معين أو طبقة خاصة من الناس؛ أو يحاول الإيحاء إلى المتفرجين بأن شخصاً معيناً من أشخاص المسرحية هو رمز لطبقة من الناس. إن المفروض أصلاً في الملهاة أنها لا تعالج الأفراد منفصلين بعضهم عن بعض. ولا يخفى أن الطبقات التي تصور على هذا النحو في هيكل الملهاة يكون لها فروع أكبر وراء جدران المسرح، ومن ثمة تنشأ في أذهان المتفرجين صلة بين العمل الفني الخاص وبين مجموع الآفاق الإنسانية الأفسح مدى. وكثيراً ما تصور الشخصيات الفكاهية أو المضحكة كما رأينا، في ازدواج (اثنين اثنين) أو في جماعات. فأصحاب الحرف في رواية حل منتصف ليلة صيف يشتملون على بطم وكوتس وسنج وستار فلنج. وشخصيات: دوجبرى وفرجس؛ ثم لونس وسبيد؛ ثم الأخوين درروميو – هذه الشخصيات جميعها بالرغم من تشابكها، هي رموز لطبقات خاصة، وتجاورها بقوى

ما يذهب إليه بعضهم من أن سجايا هذه الشخصيات ليست وقفاً عليها، بل إن كثيرين من الناس يشاركونهم إياها. وكثيراً ما نجد في الملاهي السلوكية طوائف متعارضة من أصحاب النادرة ليسوا جميعاً سواء، وأدعياء النوادر ليسوا سواء كذلك؛ بل إن لكل طائفة منهم سجاياها المدينة الشائعة بين جميع مثليها المتنوعين. إن ملاهي "المدارس" المختلفة في القرن الثامن عشر – مدرسة[١] النمائم، ومدرسة[٢] الزوجات، ومدرسة[٣] اللحى الشائبة – وهي المدارس التي يلاحظ أنها ترجع جميعاً إلى ملهاتى موليير:

مدرسة الأزواج[٤]، ومدرسة الزوجات[٥] تتسم بسمات ذات طبيعة متشابهة تشابهاً متطابقاً.

إن الشخص عندما يكون منعزلاً في الملهاة فإنه يكون أنموذجاً (**A type**) على الدوام تقريباً. و بالأحرى ممثلاً (**Representative**) لشيء أكبر من نفسه، كما يكون في أرفع صور الفن مثلاً لهؤلاء الذين هم طبقات البشر الخالدة.

يقول وليم بليك: "إن شخصيات شوسر في منظومته الحجاج **Pilgrims** هي الشخصيات التي تتكون منها جميع الأجيال وجميع الأمم...

إنها السمات، أو الملامح التي تتبدى فيها الحياة الإنسانية في العالم كله، والتي لا تتخطاها الطبيعة أبداً، وهذا الذي بقوله بليك يمكن أن ينطبق تمام الانطباق على جميع الملاهي الرفيعة. والملهاة قد تجد ميداناً للعربدة والبسط في حماقات جيل من الأجيال، إلا أننا نلاحظ أنها تنتقي دائماً تلك الحماقات الخاصة

---

(١) **The School For Scandae**.

(٢) **The School For Wives.**

(٣) **The School for Greybeards** .

(٤) **L' Ecole des Maris.**

(٥) **L' Ecole des Fernmes.**

التي تتسم بها الأجيال جميعاً في كل زمان ومكان. ومن ثمة نجد أن شخصيتين مثل سيد توبي بلش **Toby Belch** وسيد فولينج فلترز **Folping Flutters** ليستا من شخصيات عصر إليزابث، وعصر إليزابت فحسب. كما نجد شخصية مثل كابتن بوبادل **Bobadil**، بل الأبلهين ماتيو وستيفن، من الشخصيات العالمية إلى حد ما. إن بيننا أناساً يشبهون ميرابل وسيرفولبنج فلترزومسز مالابروبس . وستجد أن أعظم الملاهي في العصور المسرحية كلها تتسم بهذه السمة العظيمة التي لا تبلى، والتي هي السبب فيما نجد من الجدة والطرافة اليوم، ما كان الناس يجدوه في شكسبير وموليير وكونجريف وشريدان في أيامهم. وصغار الكتاب فقط هم الذين يشغلون بالهم بالموضوعات المحلية والموضوعات الموقوتة بزمانها و بأناسها وافتقار ملاهي شادول **Shadwell** إلى هذه العناصر الخالدة هو الذي يجعلها تبدو كئيبة غثة إلى جانب ملاهي إثردج **Etherege**، بالرغم من أسلوبها وجمال بنائها. لقد كان شادول يحاول تمثيل عصره، ومن هنا كانت ملاهيه في جوهرها. أقل قيمة من ملاهي معاصريه من الكتاب الآخرين، بالرغم من قيمتها التاريخية. إن الملهاة قد تصلح لأن تكون مرآة لعصرها، إلا أن الملهاة في أرفع صورها يجب أن تسمو على هذا كثيراً، وذلك بأن تكون مرآة لجميع العصور.

والملهاة، من أجل هذا، ومن إحدى وجهات النظر، هي صورة معنوية المجتمع، أو هي، على الأقل، تصور من المجتمع بعض جوانبه الخاصة. وإذا كان الضحك هو في جوهره عقوبة للمجتمع، تقع على بعض النماذج والطبقات المنحرفة، ففي وسعنا أن نرى كيف يعمل عمله لتحقيق مغزى أبعد مدى ما في الكلام الشفاهي، ومما في الأشخاص الحقيقيين الواقفين على المسرح. إنه لا جدال في أن الأشياء المضحكة تشتمل في ذاتها على مواد عنصرية أو قومية بصورة خاصة، إلا أنها تشتمل مع ذاك على سمات وملامح إنسانية عامة الظاهر أنها لا تقف عند حدود أمة دون أمة...

فرجل العجائب **Virtuoso** والمنافق، والبخيل، والأبله الذي يُزهى بذكائه –

كل هذه شخصيات لا تختص بها أمة واحدة دون أخرى، وهي تصادفنا بلا تميز في مسرحيات شكسبير وجونسون وموليير وكونجريف.

فثمة إذن إيحاءان رئيسيان في الملهاة الراقية، أولهما أن الشخصيات ليست شخصيات خاصة بحيل واحد أو ببلد واحد، والثاني أن الملهاة في جملتها ما هي إلا جزء واحد من عالم أكبر لمجتمع أعلى منها، أو أنها رمز لهذا العالم. ومن هذا ينشأ الإحساس بالعمومية، وهو الإحساس الذي يتجلى في المادة الملهاة الراقية أيضاً... الإحساس بأن هذه الحقائق والمواقف والأشخاص ليست بعزلة ولا مفصولة، بل هي في الواقع رموز لأشياء أعظم منها نفسها، وأكثر أهمية.

العقدة الثانوية:

ويمكن الوصول إلى أثر الشمول هذا بطرق كثيرة أخرى غير هاتين الطريقتين؛ ومن ذلك استعمال العقدة الثانوية أو الموضوع الثانوي الذي لاحظناه من قبل كسمة من سمات المأساة الرومانسية والذي يمكن أن نجده هنا أيضاً. فهذا هو العاشق الذي يقتفي أثر معشوقته السريعة البادرة المليحة النكتة، في حين يقتني خادمه أثر خادمتها التي لا تقل عن سيدتها سرعة بادرة وملاحة نكتة. ومن ثم نتذكر ما قال به الفيلسوف برجسون من التكرار والانعكاس وتداخل السلسلتين. وإن اختلفت الصورة هنا قليلاً، فهذا سيد مارتن مار الذي يبدو مغفلاً كل التغفيل حين يكشف عن مؤامراته، وكذلك يفعل غريمه سيرجون سولو. وهذا وارنر الخانق الذي يدبر الحيل العجيبة، لا يلبث أن تخدعه مسز ملسنت آخر الأمر. وللعاشقين في ملهاة حلم منتصف ليلة صيف مشاجراتهم، ولأوبيرون وتتيانا مشاجراتهما أيضاً. وأوليفيا في ملهاة الليلة الثانية عشرة تخدعها فتاة متنكرة في زي غلام وكذلك مالفوليو التي يخدعها مغفل يتظاهر بأنه قس. فهذا الاتجاه نحو تكرار الموضوع الأصلي، وحتى نحو موضوعين يسيران جنباً إلى جنب، يعمل كل منهما نحو الهدف ذاته، يصادفنا في جميع الملاهي الرومانسية تقريباً، حتى لقد أصبح جزءاً

جوهرياً من المضحكات السائرة... والدليل على أن الكتاب المسرحيين كانوا يقدرون قيمتها وهم لا يشعرون، أنهم كانوا يقعون في أخطاء لا تقل عما كان يقع فيه كتاب مأساة البطولة في فترة عودة الملكية الذين كانوا بالغون في تصوير العناصر الصحيحة للعظمة المفجعة، ويحملون هذه العناصر مجرد قواعد يطبقونها تطبيق آلياً، كما كان يفعل مثلهم كتاب الملاهي في فترة عودة الملكية إذ كانوا يكثرون لدرجة مضحكة مبتذلة من زخرفة السمات التي كانت تتم بها ملاهي شكسبير وأقرانه، والتي أشرنا إليها من قبل. ولقد تناول دريدن ودافنانت D'Avenantملهاة العاصفة، فماذا صنعا؟ لقد جعلا فرديناند يحب ميراندا كما فعل شكسبير، إلا أنهما جعلا لميراندا أختها، وأوجدا لها عاشقاً... وجعلا هذا العاشق غلاماً لم ير امرأة قط من قبل. ثم جعلا لآريل عروساً روحانية من ميلخا، كما جعلا لكاليبان أختاً من سيكوراكس. ولم يكتفيا بذلك فحسب بل بالغا في تصوير مناظر البحارة التي أشار إليها شكسبير إشارة رقيقة وهو يشير إلى الصلة بين حكم ميلان وجمهورية البحريين الأجلاف، وبين هذين وحكم بروسبيرو؛ لقد حولا منظرى ترنكولو وستيفانو إلى مشهدى "قدح في الديمقراطية، وأوضحا بجلاء وعن قصد هذه المقارنة التي اكتفى شكسبير بالإشارة العابرة إليها.. فما تتصف به الملهاة هنا من سمة التكرار بواسطة العقدة الثانوية يمكننا تتبعه أيضاً، وبصورة مبالغ فيها، في المسرحية الأسبانية التي من نمط مسرحيات الدسيسة، ورواية القس الأسباني **The Spanish Fryar** لكاتبها دريدن مثال مشابه لأي من هذه المسرحيات. فالملكة تعشق القائد تورِسموند، وهي مع ذاك مخطوبة تقريباً إلى برتران... ثم تحقق أغراضها بالحيلة والمراوغة. وكذالك تعشق إلفيرا، المتزوجة من جوميز العجوز، الكولونل لورنزو،ثم تستعمل الحيلة والمراوغة لرؤية عشيقها؛ ثم نرى مشهداً بين تورسموند والملكة، ويتلوه مشهد بين العاشقين المضحكين الآخرين؛ وهنا ترانا فجأة، وربما بلا وعي منا، توازن بين الموقفين؛ ولا يقف الأمر عند اشتداد حدة الفكاهة في مشاهد الـ "قس الأسباني" بمعارضتها للفقرات الأشد جدية والمتعلقة بالبلاط، ولكننا نلاحظ نشوء

جو من الحتمية والعمومية، بسبب تكرار الموضوع نفسه.

وما يسترعي النظر أكثر من هذا في تلك الرواية هو نهايتها أو حلها الأخير (dénouement)؛ حينما يظهر أن تورِسموند هو ابن ملك البلاد المسجون، وعلى هذا فهو الوريث الحقيق للعرش. ومثل هذا الاكتشاف وحده، ربما ظهر أنه اكتشاف غير محتمل – حال منعزلة لا صلة لها ببقية هذه الدنيا، بسبب ندرة حدوثها. ولكي يرد دريدن بدوره على هذا، فقد أدخل اكتشافاً للشخصية ماثلاً لهذا مماثلة تامة، فهذه السيرة التي كان الكولونيل لورنزو يقتفي أثرها يتبين أنها أخته، والاكتشافان يقعان في لحظة واحدة بالفعل، والصدمة الحادثة من لقاء الاثنين صدمة قميئة بأن تخلق جواً يكون طهارة مناسبة لحوادث الرواية. وقد استخدم شكسبير شيئاً مماثلاً لهذا التدبير في روايته قصة الشتاء The Winter's Taleحيث تُحتجز الملكة هرميون منفردة ستة عشر عاماً – وهذا موقف خطير كل الخطورة على الكاتب المسرحي. ثم يكشف القناع عن سرها في الفصل الأخير؛ وفي اللحظة نفسها نكتشف أن ابنتها لا تزال حية ترزق، وتصبح برديتا أميرة. ونحن نلاحظ هنا أيضاً أن تلاقي هذين الحادثين في وقت واحد يغلق روحاً، أو.. وهجاً رومانسياً يساعد الكاتب في إثارة الإيمان في عقول النظارة بحوادث الرواية، ثم في خلق جو ذاك الروح الشامل، بطريقة عارضة. ولا يحتاج هذا التلاقي بطبيعة الحال إلى أن يأخذ دائماً صورة الحادثة المماثلة، أو سلسة الحوادث المماثلة تقريباً. ومن قبيل هذا ما نراه في ملهاة فلتشر: Wit at Several weaponsمن وجود موضوعين مختلفي الصبغة؛ ففي أحد هذين الموضوعين نرى برفيدنس أولدكرافت ينذر ابنة أخيه السير جرجورى فُب، إلا أنها تقع في غرام كننجهام وتتزوجه آخر الأمر. ثم يظهر بومي دودل في هذا الجزء من الموضوع، وهو الشخص الذي يحسب أن الفتاة تذوب فيه غراماً، فيأخذ في إبداء أمارات التيه والكبرياء. ويتناول الجزء الثاني من الموضوع بأسره ألوان الخداع التي يحكيها وتى – ببت أولد كرافت لأبيه وابن عمه كرديولس؛ ومهما بدا من انفصال

هذه الحوادث كلها، فإن ثمة مع ذلك عدداً من السمات المميزة التي تربطها ببعضها جميعاً، وتجعل لها مغزى شاملاً. فمن هذا ما نلاحظه من أن بومى دودل يعارض سير جريجورى فرب، ويرتبط به؛ ومن جهة ثانية، نرى أن كرديولس يعارض بومى دودل. وفضلاً عن ذلك فجميع الخطة في الموضوعين كليهما قائمة على الخداع والدسيسة. ففي الموضوع الأول تخدع الفتاة عمها، وفي الثاني نرى هذا العم يخدعه ابنه نفسه؛ و سير برفيديس هو حلقة الاتصال بين الاثنين، ثم هو يساعد على الربط بين هذين العالمين من الخداع الذين يجعلان، بدورها، أشد المواقف بعداً عن الاحتمال، شيئاً محتملاً، وذلك بما فيهما من تعارض متقارب.

ونحن نرى في ملهاة أخرى لفلتشرو مسنجر واسمها **Custom of the Country** سلسلة من المواقف المتصلة المتعارضة التي تشبه ما رأينا في الرواية السابقة. إننا هنا نكون إزاء أكثر من موضوعين. فها هو ذا آرنولدو يتزوج زينوشيا وكلوديو يطالب باحترام عرف البلاد. ولكن أرنولدو وأخاه روتليو، وزينوشيا، يهربان في سفينة؛ ثم يقبض على زينوشيا خارج لشبونه، لكن أرنولدو وأخاه روتيليو مهربان.. وهنا ينقسم الموضوع إلى ميادين منفصلة ذات أهمية. فما هو ذا أرنولدو وتهواه هيبوليتا التي تحاول إغراءه بعروض عظيمة، لكنه حينما يرفض عروضها يلقى به في أيدي رجال القانون، لكنها تخلصه من أيديهم آخر الأمر، وفضلاً عن هذا، فإن هيبوليتنا هذه تدس السم لزينوشيا، إلا أنها تردها إلى الحياة ثانية... وفي هذه الآونة نفسها يتضح أن دوتلير قد قتل دوارت ابن جيومار، الأرمل العجوز، التي تتستر على القاتل المفروض وفاء لوعد ما... ثم يعرض روتليو بعد ذلك بعض العروض على جيومار التي ترفضها فتقذف به إلى السجن. وفي تلك اللحظة يكشف دورات الذي لم يصبه كبير أذى، عن نفسه... والآن نلاحظ أن ثمة، في هذه الأحداث الرومانسية مواقف عدة، لعلها تبدو مما يحتمل ظهوره فوق المسرح. وما نلاحظه بمنتهى الجلاء أن هذه المواقف بعينها هي التي تكررت مرتين وأرسلها الكاتب في خطين متوازيين، فإليك مثلاً موت دوارت، هذا الموت

المزعوم، والذي ليس مستحيلاً على التحقيق، إلا أنه بعيد الاحتمال. وهنا نلاحظ من فورنا المشابهة بين ذلك، وبين دس السم لزينوشيا، هذا الدس المزعوم... وكلتاهما تردان إلى الحياة، بالحالة نفسها من المفاجأة والطريقة الخارقة. ويوازى نقاء زينوشيا نقاء آرنولدو؛ وشهوانية كلوديو شهوانية هيبولويتا.. وهيبوليتا تعرض عروضها على آرنولدو كما يعرض روتيليو عروضه على جيومار. وتلقى هيبولينا القبض على آرنولدو، كما تلقى القوادة القبض على بونيليو؛ وهكذا لا نجد هنا مجرد خطين متوازيين فحسب، بل سلسلة من أزواج الخطوط المتوازية، يُقوى كلمنها جو القطعة، ويوحي للجمهور بروح الشمول في هذه الموضوعات الرومانسيةالمتباينة. ولا بأس بعد هذا من إشارة أخرى في شأن هذه الموضوعات الثانوية وعلاقاتها المختلفة فلقد اتضح من الأمثلة التي سقناها آنفا أنه ليس من الضروري دائماً أن تكون الأجزاء المنفصلة في تطور موضوع مضحك أجزاء متوازية توازياً تاماً ولابد. فقد تكون العلاقة علاقة مباينة، أكثر مما وضحناه بأمثلة من ملهاة "كاره المرأة" لكاتبها بومونت؛ والموضوع الرئيسي هنا يدور حول حب الدوق لأوريانا، أخت الكونت فالوريت.

والعاشق يرى معشوقته في منزل جونداربنو، الذي يفتري عليها الأكاذيب، ويمضي بها إلى منزل سيء السمعة، ويدور أحد الموضوعين الثانويين حول عمل بالمر الإجرامي الذي فرض به العاهرة فرنسينا على مرسر **Mercer** ، هذا التاجر الأبله الذي لا ينفع ولا يضر، وجلى جلاء تاماً أننا لا نرى في هذه الرواية شخصيتين متوازيتين، إلا أن طهر أوربانا، الذي يتضح بعد هذه السلسلة الطويلة من الدسائس والازدواجات، يقف في معرض التباين ودنس فرنسينا التي تنغمس هي الأخرى في سلسلة من الدسائس والازدواجات. والتباين هنا، بدلاً من أن يضعف روح الرواية، يسبغ عليها وحدة فريدة كان يمكن لو لم تتوفر لها أن يبدو الموضوع الأصلي موضوعاً منقطعاً.

الرمزية الخارجية:

وتقدم لنا هذه الرواية أيضاً – وأعني كاره المرأة – مثالاً لاستعمال نوع معين من الرمزية، وثيق الصلة بالرمزية التي يستخدمها كتاب المآسي في موضوعاتهم، فيكون لها مثل هذا الأثر فيها. فالعقدة الثانوية الثانية تدور حول لازارللو، أحد رجال الحاشية الذي يعبد الأطعمة الغريبة. والذي يجري وراء (رأس السمك) النادرة في تجوالها من بيت إلى بيت. ورأس السمكة هذه هي الحلقة التي تربط، خلافاً لذلك، بين الأجزاء التي لا تقوم بينها صلة في الرواية... فهي تحملنا من القمر المنيف إلى الكوخ الحقير، وهي في تجوالها هذا تنجح في عقد الصلة بين الدوق وفرانسينيا ومرسر. إنها موضوع خارجي له قوة فوق نفسه، قوة شاملة توحد الرواية وتسبغ عليها سمة من سمات الشمول في وقت واحد، وهذا الاستخدام للموضوع الخارجي ليس بالطبع مما يكثر وقوعه في الملهاة بالقدر الذي يقع في المأساة؛ إلا أنه يظهر بصفة منقطعة في أي تحليل لخصائص هذا النوع. على أنه لا بأس من أن نذكر معه استخدام مشهد من المشاهد أو مكان من الأماكن التي تحمل صلة رمزية الحوادث الرواية. مثال ذلك ، ما ورد في رواية السائح الإنجليزي **The English Traveller** من ذكر لهذا البيت الذي اشتهر بأنه مأوى للأرواح الشريرة "مسكون" – فهو يصلح وسيلة لربط عقدتي الرواية بعضها ببعض، وللإيحاء بشيء زيادة على ما ذكر. ثم غابة آردن في ملهاة كما تهواها **As You Like It** التي لم تكن ترى رأي العين فرق المسرح في عهد إليزابث، بل كانت تترك للمخيلة لكي تتخيلها. إنها تصلح لكي تكون رمزاً للعواطف المبثوثة في تلت الملهاة.

الأسلوب والمغالطة المحركة للعواطف:

ثم نذكر آخر الأمر هاتين الطريقتين اللتين يجب ألا يغيبا عن بالنا.

وهما: (١) الأسلوب، ثم (٢) هذا الابتكار الذي لا بأس في أن نسميه المغالطة المشجية. وقد ضربنا لهذه المغالطة أمثلة من قبل من رواية: "نسمع

ومن رواية تاجر much Ado About Nothing، جعجعة ولا ترى طحنا، البندقية. ومما لا شك فيه أن الطبيعة لا يمكن جعلها تساير عواطف الإنسان في الملهاة بقدر ما تسايرها في المأساة والمثالان البارزان اللذان سقناها آنفا قد اقتبسناهما كما هو واضح من ملهاتين ذواتي شخصيات جدية، بل تكاد تكون شخصيات مفجعة. إلا أن هذا الابتكار ليس غير معروف حتى في الروايات التي هي من أشد الأنواع صنعة وأشدها هجواً ولمزاً. إنه ابتكار يمكننا أن نتتبع آثاره في جميع روايات شكسبير الخفيفة، بل يمكن أن نلمح آثاره في مضحكات المدن من مسرحيات فترة عودة الملكية. وهناك أيضاً اختلافات واضحة في الأسلوب بين كل من المأساة والملهاة. فبينما كان المنظم حتى السنوات الأخيرة معترفاً به أداة أولى للروايات الجدية، كان النثر دائماً هو أداة الملهاة. وفي نفس الوقت كان الشعر المرسل شائع الاستعمال. لا في ملاهي عصر إليزابث وحدها، بل في ملاهي فترة عودة الملكية وما بعدها. وقد عرف الغناء في هذه الملاهي كما عرف في المأساة؛ والراجح أن استعمال النظم على هذا النحو من حين إلى حين، ثم إدخال الغناء بهذه الكثرة دليل على رغبة الكتاب المسرحيين في الارتفاع فوق مستوى النثر الخالص. وليس من شك في أن النثر هو الوسيلة الملائمة للحوار المضحك، أما ما هو مسلم به من أن الكتاب لم يكونوا يحافظون على استعماله دائماً من شأنه أن يؤيد وجود هذه الرغبة مستقرة في أذهانهم.

فالملهاة إذن تشبه المأساة في وجوب احتوائها على شيء من الشمول. و بالأحرى الروح العالمي الشامل. إنها يجب أن تشتمل على بعض التفرعات والوشائج فيما وراء المسرح. وهذا الشمول يتم عادة بتنوع طبقات الشخصيات المسرحية، وبالأنماط، وبطبيعة العقدة الثانوية الخاصة. ومع هذا، فقد دأب الكتاب المسرحيون في خلال القرون على الاستعمال المستمر، إن لم يكن الاستعمال المنظم المتعمد، لابتكارات أحرى كانت جاهزة تحت أيديهم.

الفصل الثاني

روح الملهاة

تصنيف المسرحية:

لقد سبق أن لاحظنا في الشق الأول من هذا البحث أنه لا يوجد حد فاصل، واضح تمام الوضوح، يفصل بين المأساة والملهاة؛ وأن المأساة والملهاة جميعاً كانت مزيجاً حراً يستعمله جميع الكتاب، إلا غُلاة الأدعياء من الكتاب الكلاسيين الذين كانوا أشد الكتاب تدقيقاً وتمسكاً بالشكلية الكاذبة؛ وأن ثمة أنماطاً معينة من المأساة والملهاة تقوم بينها وشائج وثيقة تربط بين النوعين. ولما كان الأمر هكذا، فإن من الصعوبة البالغة أن تحدد تحديداً قاطعاً السمات الجوهرية للملهاة نفسها، بل لعل الأصعب من ذلك أن نمين نمط المسرحية، وهل هي مأساة أو ملهاة. ونحن في وسعنا أن نحكم بسهولة على أن مسرحية عطيل مأساة، وأن مسرحية **The Way of the World** ملهاة، إلا أن ثمة عدداً لا يحصى من المسرحيات التي يدل مظهرها على افتقارها إلى السمات التي تميز بين هدا النمط وذاك، من الأنماط المسرحية. فهناك مثلاً عدد من المسرحيات التي يمكن أن نسميها "مسرحيات المشكلة" وهي موجودة منذ عهد شكسبير إلى اليوم، وهي مع هذا ليس فيها شيء من هذا اللألاء وذاك الانشراح اللذين يعدهما الناس عادة أهم السمات التي تتميز بها عروس فن الكوميديا؛ ثم إن هناك، غير هذا، مسرحيات مُشكلة تنتهي نهاية غير سعيدة، وإن لم تنته بالوفاة.. مسرحيات يرفرف فوقها طيف الحزن والكآبة من أولها إلى آخرها... إلا أنها مع ذاك خالية مما نستطيع أن تمسك به فنقول "هذه عاطفة من عواطف المأساة حقاً". ثم هناك هذه الروايات التي من طراز "العدالة الشاعرية" التي ينجو من فيها من الشخصيات الصالحة،

ويهلك الأشرار الآثمون، إما بالحكم عليهم بالإعدام، وإما بقتلهم من غير حكم. وهناك تلك الروايات غير محددة الشكل – كمسرحية قصة الشتاء مثلاً – حيث لا ينزل الموت إلا بأهل الكمال و بالشرفاء الأخيار، ولكن نهايتها مع ذاك لا يغلب عليها روح الفجيعة. وثمة أيضاً تلك الروايات التي ظهر معظمها في أوائل القرن السابع عشر، والتي جرى فيها عاملان متوازيان من الأسى الباكي والمرح الضاحك جنباً إلى جنب، وفي غير كلفة ولا تصنع، وثمة روايات، ومنها بعض مآسٍ لشكسبير، نرى فيها بعض المشاهد المضحكة الشاذة، والتي لا تتطور إلى موضوعات منتظمة ثانوية قائمة بذاتها، تعترض الرواية في أجزاء منها غير كثيرة، فتارة تحطم الرعب والرهبة في جزء الرواية الأكثر فجيعة في نظر نقاد المذهب الكلاسي الحديث، وتارة تزيد من حدته في نظر نقاد الذهب الرومانسي.

وإنا لنجد بين هذه الروايات إذن، وبدرجات لا تنتهي، سلسلة كاملة من الأنواع يتداخل بعضها في بعض بطريقة لا نكاد نشعر بها، وليس من بينها أي قسم من الأقسام الواضحة المعالم وضوحاً تاماً. وإذا نحن سلمنا – إلى حين – بالقرين العادي للمأساة، أي النهاية غير السعيدة، وبالقرين العادي للملهاة، أي النهاية السعيدة، وإذا نحن سلمنا في الوقت نفسه باستعمال كلمة درام **Drame** نطلقها على المسرحية المشتملة على بعض التسلية غير المبالغ فيها إلا أنها ليست مأساة مع ذلك؛ وإذا نحن قصرنا كلمة "الملهاة المفجعة **tragi - comedy**" على تلك الروايات التي تجرى فيها العناصر المضحكة... إذا نحن فعلنا ذلك أمكننا أن نضع تصنيفاً تقريبياً لغالبية المسرحيات، على ألا يغيب عن بالنا دائماً ما ذكرناه آنفاً من أن أحد هذه الأنواع قد يتلاشى في نوع آخر بصورة لا نشعر بها. وقد يصلح هذا التصنيف التقريبي، الذي قد يكون تصنيفاً لا يتسم بالمال، والذي قد لا يفيد أغراض النقد فائدة عملية، لأن يكون مرشداً على الأقل في البحوث التالية:

١– المآسي التي لا تفريج فيها بالعناصر المضحكة مثل عطيل وأوديب ملكا، و الأشباح.

٢- المآسي التي بها قليل من المرح لا يكون عقدة ثانوية بحال من الأحوال، ولا غرض منه إلا مجرد التفريج أو التباين، مثل ماكبث وهاملت.

٣- الملاهي المفجعة التي تتوازن فيها عناصر الأسى والضحك توازناً يكاد يكون متساوياً، مثل رواية البديل **.Thechangeling**

٤- الملاهي المفجعة التي تحتل فيها عقدة ثانوية مركزاً ثانوياً.

٥- الملاهي المفجعة التي تكون فيها مادة الضحك هي الموضوع الأساسي، وتكون فيها ماده الأسى هي العقدة الثانوية... مثل ملهاة قصة الشتاء، ونسمع جعجعة ولا نرى طحناً.

٦- والروايات ذات العدالة الشاعرية، حيث تسلم الشخصيات الصالحة وتبيد الشخصيات الطالحة، مثل فتح غرناطة.**The Conquest of Granada**

٧- الدرامات **The Drames** ذات النهاية السعيدة مثل، الطريق إلى الدمار **.The Way to Ruin**

٨- الدرامات التي لا تنتهي بنهاية سعيدة تماماً، مثل رواية تاجر البندقية.

٩- الملاهي الدرامية **The drame comedies** التي يمتزج فيها موضوع جدي بعناصر مضحكة... مثل روايات الحب السري **Secret Love** والقس الأسباني و **.Casle**

١٠- ملاهي اللمز (الهجاء)، التي يمكن أن تكون نهايتها من نوع الروايات التي تنتهي بالعدالة الشاعرية، وهي في الغالب كذلك. مثل رواية فولبون.

١١- الملاهي ذات النهايات السعيدة. والتي يكون حوارها وموضوعها جميعهما مضحكين، مثل روايتي **The Way of the World** وزوجات وندسور المرحات **The Merry Wives of Windsor** وهذا الصنف الأخير هو الذي سنتناوله بالبحث الآن، وإن كان لابد من دخول عناصر من الأصناف

الأخرى في بحثنا.

ونحن نرى من هذا التصنيف أن الملهاة لا تتوقف، بادئ ذي بدء، على نهاية المسرحية، كما لا تتوقف المأساة، كل التوقف، على نتيجة غير سعيدة، وبالأحرى، إن المسرحية التي تنتهي نهاية سعيدة، وحتى نهاية فيها سناء وبهاء، لا تكون ملهاة ولابد. إن الروح المضحك يشع من ثنايا الحوار ومن المواقف. لقد يكون الختام السعيد ما ينصح به العارفون، إلا أنه ليس الخصيصة المميزة للملها.

الفرق بين الدرام drame والملهاة:

إن مما لا شك فيه أن الفيلسوف برجسون قد أدرك نقطة الفرق الأساسية حينما أشار إلى أن "الدرام" تتناول الشخصيات على الدوام، بينما تناول الملهاة الأنماط والطبقات. إن مسرحيات كوتزبيو **Kotzebue** التي كان الشعب الإنجليزي يشغف بها شغفاً شديداً في ختام القرن الثامن عشر هي روايات من نوع "الدرام" لأنها بالرغم مما في رسم شخصياتها من ضعف أحياناً، تشتمل على الأقل، على محاولة لكفالة ذاتية شخصياتها في التعبير. فملهاة دقة بدقة **Measure for Measure** مثلاً هي من نوع الـ "درام" وأهم أسباب ذلك أن الشخصيات الرئيسية فيها ليست أنماطاً؛ بل أشخاصاً. ورواية فوليون، بالرغم من قلة ما فيها مما هو مضحك، ليست من نوع الـ "درام" لأن فولبون نفسه، وكورباشيو، وليدى بوليتيك ودبي، وسائر شخصيات الرواية هي أنماط خالصة، وليسوا بأية حال من الأفراد العاديين. ولهذا لا نجد بأساً في أن نصف رواية فولبون بأنها ملهاة جدية، أو ملهاة هجوية.. "للدرام"؛ فضلاً عن ذلك، سمات مميزة أخرى، غير إبراز ملامح الشخصيات المسرحية. وهذا يذكرنا بهذا الفارق الآخر الذي أشار إليه برجسون وهو يضع تلك القاعدة التي تقول بأن الملهاة تعتمد على عدم التمسك بالمنطق من جانب النظارة. إذ أننا بمجرد أن نبدأ في تحكيم عواطفنا، فإننا نفقد روح الضحك فقدانا كلياً، ثم نحن نبدأ في رقة الشعور عندما نرى أمامنا شخصيات

عادية، لا أنماطاً. فلو أننا شعرنا بالرثاء لمرسر Marcer في مسرحية "كاره المرأة" لما كان في الرواية كلها التي يظهر فيها مرسر أي مثار للضحك فينا. فهذا يفسر لنا من بعض النواحي ما خسرناه اليوم من التذاذ ما كان مضحكاً منذ قرنين من الزمان.

ومما لا شك فيه أن الإنسان حينما يتقدم من مرحلة تاريخه البدائية الوحشية إلى مستوى اكثر ارتقاء، فإن عواطفه وأحاسيسه تزداد، ويصبح الشيء الذي لم يكن يحرك فيه إثارة واحدة من مشاعر الرحمة من قبل أمراً يفجر فيه معين الحنان، ويرسل من عينيه الدموع لقد كان صراع الدببة وقتال الديكة ألعاباً يلهو بها الناس في القرنين السادس عشر، والسابع عشر؛ إلا أنها لا يمكن أن تكون ألعاباً تلهو بها غالبية الناس في القرن العشرين. ومما لا شك فيه أن الذين سيجيئون من بعدنا سينظرون نظرة دهش ورعب إلى رياضتنا الشعبية المحببة (في بريطانيا) التي تطارد فيها ثعلباً بائساً بما أعددنا لذلك من كامل المدة التي تشمل كلاب الصيد وأبواقه. وهذه الزيادة في الحساسية، التي هي ثمرة العاطفة والشعور، سرعان ما تقتل ما هو موجود من مصادر الضحك، وقد لا تفسر فقط الافتقار الذي نشعر به في التذاذ الكثير من ملاهي عصر إليزابث، ولكنه يفسر أيضاً السبب في قلة ما يكتبه الكاتبون من الملاهي الجيدة في أيامنا هذه. لقد كانت الحساسية تقترن على الدوام بالتفاتة أخلاقية كانوا يعبرون عنها عادة بواسطة مشكلة، ولهذا نجد وراء كل "درام" مشكلة من نوع ما. وصيغة المشكلة ظاهرة في ملهاة "دقة بدقة" كما هي ظاهرة في أي رواية حديثة من القالب نفسه، ولن نجد أية مشكلة مطلقاً في ملهاة خالصة، لأن الحوادث التي تجري فوق المسرح مهما تكن أهميتها من ناحية الشمول، لا ترتبط في مجموعها بالظروف الحقيقية للحياة. وكما تفعل الصنعة فعلها في الملهاة تتحول الشخصيات إلى أنماط، فكذلك تبعد المواقف بعداً شديداً من الحياة الحقيقية، حتى لا نشعر بقيام صلة مباشرة تربط بينهما. إننا إذا نزلنا بأي زيجة من الزيجات التي تتناولها ملاهي القرن السابع عشر إلى مستوى الحياة العادية لتجردت تماماً من أي شيء مضحك، وهنا تواجهنا مرة أخرى مشكلة عدم التذاذنا

بالملاهي الأقدم عمداً. وقد ساعد ارتقاء العاطفة والشعور القراء والنظارة في الأيام الحاضرة على التغلغل إلى ما وراء الصنعة، وإلى اختزال هذه الصنعة حتى تصل إلى جوهر البشرية. وبمجرد وصولهم إلى ما وراء حواجز الخط **type**، فإنهم ينفذون إلى ما وراء حواجز الموقف **Situation**.

وهذا هو الذي يعلل السبب في الانتقادات التي وجهها أديسون إلى إثردج؛ وهذا أيضاً هو الذي يفسر لنا موضوع النبذة التي كتبها ماكولي عن "الملهاة في فترة عودة الملكية".

فنحن نجد إذن أن الملهاة التي من هذا القبيل تختلف من الـ "درام" بإحلالها النمط محل الفرد، وبلادة الحس محل العاطفة العميقة، والصنعة محل العاطفة الأخلاقية الخفيفة (ربط الفن بالحياة وما ينشأ عنه من إبراز المشكلة)؛ ونستطيع أن نتبع تداخل الأولى في الثانية بوضوح تام في شخصية جبارة كشخصية فولستاف. ففولستاف شخصية مضحكة، إلا أنه؛ إذ تتناوله بدأ شكسبير، يتطور طبقاً لما هو معروف من أمر دنياه، حتى لا يكون نمطاً بعد، ومن ثمة يتطور إلى ذاتية جامدة خاصة به هو نفسه، إنه يصبح فرداً عادياً، وهو لهذا ينتقل من مجال الملهاة إلى عالم المسرحية الجيدة وهذا هو الذي يجلو لنا السبب في عدم الرضا الذي نشعر به في ختام الجزء الثاني من مسرحية هنرى الرابع. ولو قد بقي فولستاف مجرد نمط مثل بستول وباردواف، لكنا أحرياء بألا نشعر بالحزن عند نبذه. ولكن لما كان شكسبير قد جعله شخصية، ثم عالجه كأنما هو نمط مضحك خالص، فإننا نشعر من ثمة بما في الموقف من عدم التناسب، كما نشعر في هذه الحالة بأننا لا نكاد نميل إلى التسليم – دون اعتراض – بأقوال وأفعال الكاتب المسرحي المبدع. فالصدام بين الكيفيتين، أو الطريقتين، ينجم عنه عدم انسجام واضح... فنحن لا نشعر – على العكس من ذلك – بأية إثارة من الرحمة نحو فولستاف في ملهاة الزوجات المرحات، وذلك لأنه في هذه الملهاة لا يزيد على كونه نمطاً؛ وكان الكاتب هنا يستطيع أن يصنع ما يشاء دون أن نحفل بما يصنع.

اللمز[1] والملهاة:

وعلى هذا النحو إذن تكون الــ: درام **Drame**، وقد انفصلت عن الملهاة الأصلية، كما انفصلت عنها المأساة: المأساة لما تمتاز به من نهاية غير سعيدة، وموضوع مثير لمشاعر الرهبة والجلال؛ والدرام لما تعالجه من العاطفة العميقة ومن الشخصية الفردية. وإلى هنا لا يزال علينا أن نحلل السمات المميزة للملهاة نفسها. ولقد لاحظنا من قبل تلك المشكلة التي واجهناها في "فولبون" وفولبون ملهاة، إلا أنها ليست ملهاة مضحكة كلها. أفيكون الضحك إذن ليس من مستلزمات الملهاة؟ وهل عنصر

الضحك ليس الـ **sine qua non** - (الشرط الذي لا مفر منه) في هذا النمط من المسرحيات؟ إن المشكلة الناشئة عن مثل هذا السؤال هي بلا جدال مشكلة عظيمة الخطورة، ولها أثرها العميق في جميع ما يتسم به النوع المضحك من سمات. وواضح هنا ألابد من كلمة عن الفرق بين الهجو والضحك الخالص؛ فالهجو لا جرم قد يكون مضحكاً، مثال ذلك الأبيات الافتتاحية من ماك فلكنو **mac Flecknoe**لدريدن:

إن كل الكائنات البشرية مآلها إلى الزوال وعندما يدعو القدر فلابد أن يستجيب الملوك؛ إن هذا الشخص فلكنو ما كاد يوجد حتى دعي كما دعي أوجتس في حداثة سنه ليتولى عرش الإمبراطورية، وقد حكمها طويلاً وكان الجميع يعترفون له بأنه رب الشعر والنثر في جميع ميادين الهراء، وكان صاحب القدح المعلي. فهذا الأمير الطاعن في السن إذ كان ينعم بالسلام ويرتفع في محبوحة من رغد العيش ثم أنهكت أعباء الحياة قواه، فكر آخر الأمر في أن يُعد من يخلفه في ارتقاء العرش. وبعد أن أجال تفكيره في أي أولاده هو الأصلح للحكم، وشن

[1] اللمز هنا **satire** هو الهجاء العربية ولكن المفهوم من الهجاء في الشعر العربي هو مفهوم الــ **satire** في اللواء الأجنبية – وقد آثرنا اللمز الذيعني (التنبيط والتريأة) العاميتين (د.خ).

الحرب التي لا يخبو أوارها؛ صاح قائلاً بلباقة: لقد قضى الأمر... إن الطبيعة تحتم أن يكون الذي يحكم، ولا يحكم غيره، أشبه الناس بي، وشادول وحده هو الذي يشبهني شبهاً تاماً، وهو منذ نعومة أظفاره متأصل في الغباء؛ إن شادول وحده من دون أبنائى جميعاً لذو قدم ثابتة في أرض الغبارة المطبقة،وإخوته قد تبدو منهم إثارة شاحبة مما له معنى أحياناً، أما شادول فما أذكر مطلقاً أنه قال شيئاً مقولاً قط.

فهذه الأبيات ولا شك قد تجلب إلى شفاهنا أكثر من ابتسامة، وهى إذا ألقيت في مسرح قد تثير عاصفة من الضحك، إلا أن هدفها في جوهره إذا استثنينا لفتات نكهة معينة في عباراتها، لم يقصد به إثارة ضحك أو حتى مجرد ابتسامة. إن هدفها هو أن تعرض شخصاً ما، أو شيئاً ما، السخرية الشديدة. على أن صاحب الهيجاء أن يسمو به هجاؤه إلى مرتبة ذوي المثل العليا، فيكون مثل ستيل، العالم في الأخلاق. فرجل الأخلاق الحقيقي يستثير، دائماً تقريباً، المشاعر، وليس العقل، وصاحب الهجاء لا يضرب على أوتار العواطف العميقة إلا نادراً. إن هجائيات جوفنال هجائيات صارمة، تقدم للقارى سلسلة من الصور موجهة إلى العقل؛ وملهاة فولبون لا تتطلب منا أية مشاركة بعواطفنا في أي شيء، كما لا تستثير فينا أي لون من ألوان العواطف العميقة؛ وهجائيات سنوفت تتجه كلها إلى العقل. وثاكرى من أساطين الهجائين بسبب بصيرته النقادة وقريحته الوقادة. والهجاء لا يهاجم الرذيلة لأسباب أخلاقية فحسب.

إن ستيل لا يتورع من القدح في المبارزة بقوارص الكلم؛ ومور لا ينفك يُثرب على المقامرة، كما أن هولكروفت يهاجم سباق الخيل، وهذا جميعه بدوافع من العواطف العميقة، وبسبب أن عواطف الكتاب الرقيقة قد استثارها ما حل بأحد المشتركين في هذه الأعمال من خراب، أو بسبب بعض المشاعر الدينية. إلا أن الهجاء يصب سياطه على الرذيلة أكثر ما يصبها بسبب ما فيها من حماقة، وهو يصب سياطه، فضلاً عن الرذيلة، على أشياء ليس فيها شيء مطلقاً مما يعاب. ومن ثمة فقد يجعل سوفت الرذيلة من بين ما تتضمنه صوره الهجائية في قصته (رحلات

جليفر) إلا أنه يتعمق إلى ما وراء أمثال تلك الرذائل بمدى بعيد، وذلك لأن غرضه الحقيقي. كما هو غرض الهجائين جميعاً، هو أن يضحك الناس على حماقاتهم. والظاهر أن كاتب الأهاجي لا يصبح كاتباً أخلاقياً في كثير من الأحوال إلا حينما يصور تلك الحماقات فيغلو في تصويرها، حتى تبدو في أعين الناس رذلة قبيحة لا تتفق ومكارم الأخلاق. رويكرلى[1] **Wycherley** في ملهاة **The Plain Dealer** ليس من كتاب الأخلاق، بالرغم مما في الرواية من الإشارات الكثيرة التي تكسبه هذه الصفة، وهو لم يكن يهاجم رذائل عصره، بل كان يهاجم حماقات ذلك العصر – لقد كان يهاجم المخنثين والمغفلين والمتطرفين.

الفرق بين الأهجية والملهاة، كما هو واضح، بسيط منتهى البساطة؛ فالأهجية قد تكون من اللطف بحيث لا يمكن إدراكها وهي مقنعة بقناعها الضاحك، وذلك أن الهجاء يتحول، دون أن نشعر، إلى صورة أخرى من صوره التي تجمع بين كل من حلاوة البادرة وطلاوة النادرة.

ثم نظل عندما كنا بصدده، من أننا لا نضحك في الواقع من الأهجية التي من هذا النوع. بل نحن نضحك للسمات المضحكة الخالصة التي تقترن بها، أو التي تتخذ منها غلافاً لها. على أن أصفى أنواع الملهاة هو ما لا يشوبه عادة أي نوع من أنواع الهجاء في أي ناحية منه. فهذه الملهاة الخالصة لا هم لها إلا أن تجتذب قوانا الضاحكة الكامنة فينا، وقوانا الضاحكة فحسب. وحينها تنفصل الملهاة على هذا النحو عن المغزى الأخلاقي وحتى عن الأهجية التي تشوي الحمقى والحماقات بسياطها، بما يتخلل تلك الحماقات من رذائل، فالواضح أنه ليس ثمة

---

[1] ولد ويكرلي (١٦٤٠ – ١٧١٥) في كليف وعاش قليلاً في فرنسا ثم قضى معظم حياته في الأوساط الأرستقراطية الإنجليزية. وقد أصبح محبوب هذه الجماهير عندما ظهرت مسرحية حب في غابة **Love in a Wood** ثم ظهرت مسرحيته الثانية **The Dancing Master** فأكدت نجاحه ومنزلته الأدبية. وكانت مسرحيته الثالثة **The plain Dealer** آخر أعماله وقد نسج فيها على منوال موليير في ملهاة كاره البشر (د).

إلا القليل من الصحة في الدعوى القديمة التي تقول: "إن الملهاة هي محاكاة للأخطاء الشائعة في حياتنا، تلك الأخطاء التي يبرزها الكاتب في أشد ما يمكن من صور السخرية والاستهزاء ... [ولهذا] لم يكن ثمة من إنسان حي، إلا بما للحق من قوة في الطبيعة (كذا) فلا يلبث هؤلاء الرجال يقومون بدورهم إلا ويريد هو أن يراهم يجرون حجر طاحون[1]. فهذه ليست إلا حجة رجل من عشاق الشعر رأى من واجبه مجابهة هجمات رجل أخلاقي يكره الشعر. وإنه لجلي لنا اليوم أنه ليس ثمة أية أثارة من ذلك في أنقى ألوان الملهاة. ونحن إذا نظرنا إلى الأنماط على أنها أنماط، وإذا لم تجتذبنا سماتها الحسنة، فلن يكون لنا أي أمل في ازدراء سماتها الخبيثة. إن باردولف مضحك، و بستول مضحك، وسير مارتن مار أول - Mar All مضحك، إلا أننا على التحقيق لا نرغب لحظة واحدة أن يكون أى من الثلاثة ممن يشدون طاحونا **Pistrinum** مع الخيل والبغال. لقد يمكن أن يصير الروح الهجائي أحياناً قوياً في كاتب من كتاب الملاهي بالقدر الذي يجعله يعرض حماقات معينة عرضاً ساخراً، إلا أن هذا شيء وهدفه الأساسى شيء آخر، هذا الهدف الذي لا يعدو إضحاك الجمهور. إذ لا شأن الملهاة على الإطلاق، كما لا شأن للمأساة، بأن يكون هدفها المباشر هو نشر الفضيلة.

الناحية الاجتماعية للملهاة:

وإنا لنجد في الوقت نفسه، أن أنواعاً معينة من الملاهي تحتوي على قدر كبير من الحث على الفضيلة بصورة من الصور، ولكن بطريقة غير مباشرة. إن الفضيلة في جوهرها تنشأ من التقاليد الاجتماعية، والضحك ظاهرة اجتماعية في غالب شأنه. ونحن لا نضحك ضحكاً مفرطاً حينما نكون وحدنا، وإلا، فإذا حدث هذا، فنحن نضحك بدافع تخيلنا للنكتة التي شاركنا في الضحك عليها شخصاً آخر أو أشخاصاً آخرين. والإشارة المضحكة التي تراها على انفراد في رواية من

---

(١) سدني- في كتابه "اعتذار عن الشعر" **Apologié for poetrie P 45**.

الروايات قد تسترعى انتباهنا، إلا أننا لا نضحك عليها، وقد تروقنا شخصية فكاهية، إلا أنها لا تجعلنا نضحك ونحن نقرأ الرواية بقدر ما تضحكنا إذا رأيناها فوق المسرح. إن الضحك في جوهره ظاهرة اجتماعية كما قدمنا. وأخصب ألوان الضحك ما يكون مصدره عقلية جماعية. على أن الضحك، كما رأينا يتوجه في معظم صوره ضد ما في هذا النمط أو ذاك من تصرفات شاذة.

وهذا صحيح إلى درجة كبيرة، حتى أن برجسون قد جهر بأن الخروج عما جرى عليه عرف المجتمع شيء لابد منه لإثارة الضحك في نفوس الضاحكين؛ وهذا وإن يكن أقرب إلى تحميل مبحث خاص فوق ما يطيق، إلا أننا يجب أن نسلم بأنه صحيح في معظم الأحوال. والضحك، على هذا، يصبح هجوماً من المجتمع في مجموعه، أو هجوماً من قسم خاص من المجتمع، على ما يعتبره شيئاً غير اجتماعى، شيئاً شاذاً، يحتمل أن يؤدي إلى الضرر[1]. على أن هذا الضحك لن يتوجه ضد أي شيء يكون من البأس أو القوة بدرجة أكثر من المعتاد. إن ضحك الجماعة لا يتلاشى إلا عندما يكون دون معدل العقلية العامة، أو معدل العرف المألوف.

وكما تدل عظمة الشخصيات المسرحية في المأساة على افتقار إلى الرحمة عند الجمهور فكذلك تمنع عظمة النمط في الملهاة احتمال الضحك الذي يثيره هذا النمط، اللهم إلا في الحالات القليلة التي يكون فيها هذا النمط أريبا حلو النكتة، وذلك عندما لا يكون هو موضوع الضحك، بل عندما تكون نكتة هي مثيرة من الضحك. وعندما تختلف عقلية النمط أو عاداته عن المناسيب المادية للعرف الاجتماعي الذي يتمسك به الناس، وعندما يشعر الناس بأن ذلك النمط ليس أعظم من المعدل. فعندئذ يثار الضحك، ويكون في الواقع العدل غير المعترف به من

---

[1] واضح أن هذا بقرب قرابة شديدة من الهجو. ويمكننا أن نحدد الفرق بينهما فنقول إنه بينما يكون الهجو شعوراً "مقصودا"، تكون هذه الحاسة القريبة الشبه، المميزة للروح الضحك، غير شعورية إلى حد كبير .

المجتمع. فالبخل عدو للنظام الاجتماعي، لكنه بسبب ضعته يصبح أدنى من المعدل العادل، وهو لهذا إذا أظهرناه نمطاً يكون شخصية مضحكة. أما إذا أظهرناه شخصاً عادياً فقد لا يثير أي شيء من الضحك. ونحن لم يدر في خلدنا أن نضحك، أو أن تتيح لنا فرصة الضحك على سيمون إير. ومثل هذا الأحمق المغتر بنفسه هو رجل عدو للنظام الاجتماعي: والمجتمع يضحك، ولابد، ضحكاً لا ضابط له على الحركات البهلوانية التي يبديها شخص مثل بومى دودل، وعلى تأكيد الذات الذي يبديه السير مارتن مار – أول.

ويمكننا أن ننظر في الملهاة من هذه الوجهة من وجهات النظر، ووصفها وسيلة من وسائل التعبير عن الضحك، ولها هذه الصفات الاجتماعية الشديدة الجلاء، نظرة منفعية محددة تمام التحديد. إلا أن هذه السمة الاجتماعية من سمات الضحك لم تتلاش فقط إلى حد كبير عند المجتمعات التي تطورت تطوراً أكثر نضوجاً من غيرها، لكنها لا تكون موجودة وجوداً شعورياً في ذهن أي كاتب مسرحي معين في اللحظة التي يكون فيها مكباً على خلق ملهاته، وذلك لأن الملهاة لا تنشأ لأي هدف يمكن أن يكون موجوداً فيها، لكنها تنشأ من ذاتها هي، ولأجلها هي؛ بل هي لا حاجة بها إلى أن تتضمن أي إثارة من فحوى الفضيلة العليا التي رأينا أنها شيء لابد منه في المأساة. وقد يمكن أن يكون كتاب الملاهي الأنقى من غيرهم أخلاقاً هم أولئك يكون كتاب الملاهي الأنقى من غيرهم أخلاقاً هم أولئك الذين يخطرن في أذهاننا أقوى الذكريات، وذلك بسبب حساسيتنا، وشعورنا باللياقة الأخلاقية. إلا أن الضحك ينشأ مستقلاً عن أي اعتبارات خارجية.

سواء كانت هذه الاعتبارات دينية أو أخلاقية أو غيرها. فالضحك هو الذي ننشده في الملهاة، وليس هدفها أو مغزاها، سواء كان هذا المغزى خلقياً أو غير خلقي.

مصادر الأشياء المضحكة:

إن منشأ الأشياء المضحكة موضوع كتبت عنه مباحث غير قليلة، منها الجيد ومنها الرديء. وهذه المباحث تختلف في جوهرها اختلافاً كبيراً. إلا أن كلا منها لا يخلو من إثارة من الصدق، ولراجح أن أياً منها لم يتناول بالتحليل جميع الأسباب التي تثير ضحكنا. لقد كان آرسطو يعتقد، على ما يظهر؛ أن مبعث الضحك هو الحط من مقام المضحوك منه؛ فالناس في الملهاة، على ما يقول هو، يصورون أردأ من صورهم الأصلية، ومن ثمة يصبحون مادة الضحك[1]. ويلاحظ بن جونسون هو الآخر "أن ما يكون معوجاً أو ساقطاً من كلام المؤلف أو معانيه، أو من كلام الناس وأفعالهم، يحرك فيهم الأحاسيس الوضيعة بصورة غريبة، ويستثيره في الغالب إلى الضحك، ولقد اكتشف كانت، ومن بعده سلسلة كاملة من النقاد والفلاسفة، من شوبنهاور إلى هازلت، أن سر الضحك يكمن في عدم التناسب الذي يقوم بين حقيقتين، أو بين فكرتين أو كلمتين، أو بين مجموعتين من الأفكار.

يقول هازلت: "إن جوهر الشيء الضحك هو عدم التناسب... أو فقدان الصلة بين فكرة وأخرى... أو اصطدام شعور بشعور آخر" وهذا ينتهي إلى نفس ما يراه سدني من أن "الضحك يجئ في الغالب من الأشياء التي يكاد ينعدم فيها التناسب بالقياس إلى الطبيعة[2] ويتعمق برجسون إلى أبعد من هذا، وإن أخذ بالرأي نفسه في إلمامته الفلسفية بالموضوع، فيخرج بنظرية أخرى تقوم في الواقع على كل من زينك الرأيين المشار إليها، أي أن يكون موضوع الضحك نائماً على أساس من عدم التجانس مع المجتمع، وأن يكون الضحك قائماً على أساس من عدم احتفال الجماهير بما هو منطقي، وعلى تلقائية معينة في الموقف، أو في الكلام، أو في

---

[1] ص ٦٦ من نفس مصدر هامش الصفحة السابقة.

[2] تنشأ الأشياء المضحكة عند برجسون دائماً من: شيء آلي ينشئ الشيء الحي.

الخلق الذي يبدو مضحكاً[1]. وقد تتبع برجسون هذه النظرية في الخطوط الثلاثة: التكرار والانعكاس، وتداخل السلسلتين، فرأى في كل منها تنزيلاً محققاً للكائن الحي إلى ما يشبه الجمود الآلي أو عدم المرونة.

إن ثمة كثيراً ما يمكن قوله في محاسن "نظرية هذا الفيلسوف الفرنسي اللوذعي؛ إلا أنها بالرغم من هذا، تبدو غير شاملة ولا جامعة...

أما الحق فيكمن في انسجام أعلى. وقد يدخل معه تفسير أو تفسيران لأنواع خاصة من البسط. فالحط من المقام، وعدم التناسب، والتلقائية قد تعني بالطبع كثيراً أو قليلاً، وقد تتضمن كثيراً أو قليلاً، بحسب ما نضعه من التفسيرات لهذه الكلمات؛ إلا أننا إذا وقفنا من تلك الكلمات عند قيمتها المألوفة، فإن النظريات التي تعطها هذه الكلمات عنواناتها، حتى إذا تناولناها مجتمعة غير منفصلة، تكاد ألا تفسر جميع مظاهر الشيء المضحك. فثمة مثلاً ذلك الضحك الذي ينشأ في بعض الأحيان من موقف متناه في الجد والمهابة، لا بسبب حادثة ما، أو كلمة من الكلمات، أو شخص من الأشخاص الذين قد يبدو عليهم التناقض وعدم الملائمة، ولكن بسبب مزاج من الأمزجة التي تعمل في دخيلتنا. وليس ثمة فما أعتقد أناس كثيرون ممن لا يملكون أن تنفرج شفاههم عن ابتسامة، بل ربما انفجروا ضاحكين حينما يكونون في ظرف من أمثال تلك الظروف التي تجعلهم يستشعرون مشاعر الجد، بل مشاعر الحزن. وقد يكون السبب في ذلك وجود شيء شاذ أو غير متلائم، يدركه الإنسان في غير وعي، بارز إما بين مزاجه العادي وبين تلك المهابة غير المألوفة، أو بين تلك المهابة وبين بعض الأفكار غير المعترف بها، أو

---

[1] أنه لا يبرز لنا هذا الرأي في كتابه "الشعر"فقط بل يحدثنا عنه في كتابه "الأخلاق إلى نيقوماخوس"ونظرية أفلاطون التي يصرح بها في "فيلبوس **Philebus**" والتي تناولها من يومئذ نقاد أحدث عهداً، ومؤداها أن مادة الضحكهي مادة خبيثة مؤذيةفي أساسها، هذه النظرية لابد أن ندخلها في حسابنا هنا. وقد عبر عن هذا الرأي نفسه أيضاً كل من جونسون، في كتابه **Discoveries** وموليير وهوبز **Hobbies**.

التذكارات التي تعرض في الوعي بصورة مبهمة فتثير الضحك. إلا أنه ربما كان أرجح من هذا أن يجيء البسط مباشرة من الظرف المقدس أو المهيب نفسه، وأن الابتسام أو الضحك هما محاولة غير شعورية من أنفسنا غير كاملة الوعي، فقط، لكي تهرب من ربقة الشيء المهيب أو الشيء المقدس. وهذا البسط – أعني الضحك – على الأشياء المقدسة أو في الظروف المهيبة هو بسط تلقائي – أي يحدث من تلقاء نفسه؛ فهو يحدث على ما يظهر بغير دافع من تلك الدوافع التي تثير الضحك والتي أشرنا إليها آنفا؛ وهذا الضحك التلقائي يجب بطبيعة الحال أن يميز بينه وبين الضحك الذي يستثار كنتيجة ثانوية له. والتباين بين الضحك التلقائي وبين هيبة الظرف قد يجعل بعض الناس، بسبب شعورهم بما هناك من عدم الملائمة، ينفجرون في ضحك من نوع الضحك الذي يمكن تفسيره تفسيراً جلياً في ضوء نظرية هازلت. والمصدر الأساسي للضحك التلقائي قد يبدو أنه رغبة في التحرر من قيود المجتمع، ومن ثمة فهو يختلف اختلافاً كلياً من الضحك الاجتماعي الذي تناوله برجسون بالتحليل... وإنا لنتساءل عن ذلك الذي يجعلنا نتضاحك إذا ما ذكر شيء فاحش. لقد يمكن أن يكون ثمة بالطبع سبب مضاعف للبسط الذي تسببه قصة من النوع الذي يروى في صالات التدخين، أو ملهاة من ملاهي فترة عودة الملكية؛ لقد يمكن أن يكون ثمة طرافة في طريقة الكلام، أو ربما كان ثمة عدم ملائمة من كلام لا يصح أن يقال، إلا أننا قد نستمع إلى قصة، أو حوار، ليس فيهما طرافة أو عدم ملائمة بالضرورة، ومع ذاك مهما قد يثيران الضحك والبسط. ونحن لا نجد هنا شيئاً من التلقائية، وواجبنا إذن أن نبحث عن أسباب أخرى لهذا الضحك إذا أردنا أن نفسره التفسير الصحيح. وقد ذهب صَلى **Sully** إلى أن أسباب هذا الضحك ترجع إلى كسر في القانون أو في النظام، ثم إلى فقدان الكرامة والاعتبار؛ ولكن هذه الأسباب لا يمكن أن تكون التعليل الشافي لهذا اللون من الضحك. ولعل السبب الصحيح يرجع إلى روح التحرر الذي يشتمل عليه الضحك نفسه. إنه تحرر الرجل الطبيعي من قيود التقاليد التي اصطلح

عليها المجتمع. وبنفس هذه الطريقة يمكننا أن نفسر الضحك الذي كان يثيره في العصور الوسطى ظهور شخصية الشيطان في الروايات الدينية، وهي شخصية لم تكن تحمل من عدم الملائمة إلا النزر اليسير، ثم هي لم تكن تحمل من التلقائية شيئاً مطلقاً، لقد كان ضحك التحرر، كما كانت ملهاة وليمة المغفلين **The Feast of Fools** مهرجاناً كاملا من البسط، احتفاء بالتحرر من ربقة الكنيسة الشديدة التعنت.

عدم الملائمة:

فالحط من المقام وعدم الملائمة أو عدم التلقائية، وروح التحرر هي كلها من أسباب الضحك، إلا أنها ليست كل أسبابه قطعاً. على أنه لا جدال في أن أعظمها جميعاً هو عدم الملامة. فعدم ملائمةجوف وهو مستخف في شخصية أمفتريون، ومركيوري وهو مستخف في شخصية خادم، هي التي تكسب ملهاة دريدن أهم عناصر الضحك فيها؛ والتناقض بين الفكرة والغرض هو علة الضحك في ملهاة الثقيل **L'Etourdi**. وعدم الملاءمة بين فكرتين هو الذي يبرز لنا السمتين التوأمين سمة النباهة وخفة الروح، وسمة الفكاهة.

ولقد ذكرنا في فصل آخر أن مجرد الانحراف لا يضحك إلا إذا عورض أو بوين بشيء ما من الأشياء العادية المألوفة. ولا يمكن أن تكون ملهاة من الملاهي ملهاة حقيقية إلا إذا ظهر فيها جنباً إلى جنب، مع الموقف المضحك أو الكلمات أو الأخلاق، شيء ما، يكون قريباً من المألوف.

والملهاة المليئة بالأنماط الشاذة تخفق إلى حد كبير في إثارة البسط. وهذا يفسر لنا ما نلمسه بالفعل في الصفوة من ملاهينا كلها من وجود زوج أو زوجين من الشخصيات كمحور رئيسي لشخصيات المسرحية كلها، تلك الشخصيات التي بالرغم من أنها لا تتفق اتفاقاً تاماً في مميزاتها الفردية، لا تبدو شاذة أو غير معقولة، ومن حولها هيئة من مجرد أفراد شواذ (ملاحيس؟)– شخصيات ممن يكتسبون

ألوانهم من التباين القائم بينهم وبين الشخصيات الرئيسية فيف ملهاة الليلة الثانية عشرة يكون الدوق وسباسنيان وفيولا وأوليفيا وسط الصورة؛ أما سير توبي بلش وسير آندرو أجيوشيك فشخصيتان مضحكتان لأننا نراهما في ضوء الشخصيات السالفة. وفي ملهاة حلم منتصف ليلة صيف يتكون وسط الصورة من ثيذيوس وهيبوليتا؛ أما أصحاب الحرف فيبدون سخفاء وغير معقولين إذا قارنا بينهم وبين ثيذيوس وهيبوليتا؛ ومن الملاحظ بهذا الصدد أننا نجد في كل ملهاة تقريباً من ملاهي الفترة الأقدم عهداً سلسلتين من الأسماء المعطاة للشخصيات المسرحية مختلفين اختلافاً شديداً، ففي الملاهي المذكورة آنفاً أعطيت الشخصيات جوتشيك وبلش وسنسوت وبطم وستار فلنج[1] أسماء فكاهية؛ أما فيولا وأوليفيا وثيذيوس وما إليها فقد أعطيت أسماء عادية من أسماء البشر– وفي ملهاة **The Way of The World** نجد أسماء ميرابل وملالا مانت فضلاً عن وتوود وبتيولانت وويتنول وفريبسل ومنسنج؛ وفي ملهاة **The provoked Husband** نجد ما تلي وليدي جريس ومن حولهما سير فرانس رونجهد وكونت باست وجون مودي ومسز مذرلي ومسز تر ستي. والظاهر أن الكتاب لم يروا أن يأخذوا ببدعة هذه الأسماء الفكاهية في العصر الحديث، إلا أن التقسيم نفسه يبدو واضحاً في ملاهيهم، مثال ذلك ما ورد في ملهاة **The Far- off Hills** لصاحبها لينوكس روبنسون نجد أن الحالة الطبيعية لابن الأخ الصغير وعمته النصف تعارض الانحراف والشذوذ في جميع شخصيات الملهاة الأخرى تقريباً.

إن محاولة إقامة مقارنة بين مجموعتين من الشخصيات هي من جوهر الصراع المضحك؛ إنها سمة من سمات المسرحية الحديثة، كما كانت سمة من سمات المسرحية في رومة القديمة. ونحن نجد في ملهاة يونوخوس الكاتب تيرانس شخصيات خريميس وفيدريا وآنتيفو وخيريا، تعارضها شخصيات جناثو وثراسو

---

[1] معاني هذه الأسماء بالترتيب: الحمى (الملاريا) وأبو زلومة والعجل والردف والميت جوعاً.

وبارمينو. وفي ملهاة **Heauton Timorumenos** شخصيتا كليتيفو وكلينيا تعارضهما شخصيات خريميس ومنديموس ودرومو وسوستراتا. وهكذا نجد في ملاهي العصر الحديث الشخصيات ذات الذكاء المتوسط موضوعة بحيث تقترب اقتراباً وثيقاً بمن يعادلها من الآباء القدامى والخدم المخادعين وجنود العصور الوسطى المتبجحين في العصر القديم.

ثم يجب أن نلاحظ، فضلاً عما أحصيناه من أسباب البسط، أن الضحك يمكن أن ينشأ بصورة شعورية وبصورة غير شعورية، وأنه يمكن أن يتخذ صوراً وأشكالاً متنوعة وفقاً لامتزاجه بمادة خالية من الفكاهة؛ ومن ثمة فالقدرة على التندر كما لاحظنا من قبل، شيء شعوري خالص، والشخص الذكي الظريف النادرة رجل يؤهل نفسه لإثارة الضحك؛ إنه يتلاعب بالكلام، وهو سريع البديهة، ومن سرعة بديهته هذه نراه يرتب العبارات والأفكار بصورة تجعل الناس يضجون بالضحك لما يقول. أما الشخص السخيف فعلى العكس من هذا.. إنه شخص لا يدرك على الإطلاق ما يقول؛ ونحن نضحك على الثقيل. **L'étourdi** في الملهاة المسماة بهذا الاسم، لكنه هو نفسه برئ كل البراءة من السبب الذي يثير بسطنا. وهذا الفرق بين الذكاء وبين السخف هو بطبيعة الحال فرق هام، لأنه يفصل فصلاً تاماً بين روح ملهاة الليلة الثانية عشرة وبين روح ملهاة **The Way of the World**؛ فكلتا الروايتين في كل ما تنطويان عليه من مقاصد وأهداف تبتعان نمطين من الإنشاء الأدبي، منفصلين، ولا يكاد يربط بينهما رابط. وملهاة الليلة الثانية عشرة تقترب من نواح كثيرة من بعض أنواع من المأساة القديمة أكثر مما تقترب من ملهاة فترة عودة الملكية الأحدث عهداً.

الفكاهة:

ولابد من التمييز أيضاً بين القدرة على التندر أو السخف، وبين ما يعرف عادة باسم الفكاهة. لقد كان لهذه الكلمة "**humour**" في الواقع تاريخ شديد

التنوع منذ اشتقاقها من الكلمة القريبة منها: **humid** بمعنى رطب[1] ، بمعناها الذي استعمله بن جونسون في القرن السابع عشر، إلى أن أخذت معناها الحديث غير المحدود في العصر الحاضر. والفكاهة ليست كالشيء الهزلي المضحك نفسه. فالفكاهة في بعض صورها لا تزيد على أن تجعلنا نبتسم؛ ونحن نستطيع بالفعل، بأمثلة مادية، أن نفصل بينها وبين كل من التندر ومن السخف، إلا أننا لا نستطيع مع هذا أن نضع النقط على الحروف في النواحي التي تختلف فيها عن الذكاء وعن السخف. ويقرر هازلت أن "الفكاهة هي وصف الشيء المضحك كما هو في نفسه، أما التندر فعرضه، وذلك بمقارنته بشيء آخر، أو بتوضيح التباين بينه وبين ذلك الشيء. وهذا صحيح لا شك فيه من جهة الإبداع المضحك؛ إلا أنه لا يفسر لماذا يقال إن هذه العبارة أو هذا الشيء شيء فكه، بينما يقال إن هذا شيء فيه تندر حلو؛ ثم هو لا يبين لنا ماذا يكون الفرق بين الفكه أو المضحك، ويبعد برجسون فيكتشف أن الفكاهة هي عكس السخرية. فنحن في السخرية نتظاهر بالإيمان بما لا نؤمن به. أما في الفكاهة فنتظاهر بعدم الإيمان بما نؤمن به حقيقة. وهذا يقترب بنا اقتراباً شديداً من التعريف الصحيح. إلا أن هذه النظرية مع ذاك لا تحظى بموافقة كثيرين. ونحن في وسعنا أن نفسر على ضوتها بعض صور الفكاهة، بل عدداً كبيراً منها، إلا أنها تتركنا أمام عدد ليس بالقليل، لا نكاد نحير أمامه جواباً. أما

---

[1] من معاني **humour** أخلاط الإنسان والحيوان ولاسيما في حال المرض.

وكانوا يظنون قديماً أن لهذا أثره في العقل أصلة الجسم به– وتكلف إقامة الصلة بين **humid** و**humou** بالرغم من هذا التعليل واضح وسخيف.

لقد كانوا يجعلون هذه الأخلاط أربعا.

الدم– ومن زادت فيه كمية الدم عن المعتاد كان شخصاً ذا مزاج حاد **Sanguine** وإن كان مرحاً ميالاً إلى العشق الشديد.

البلغم **phlegm**– ومن زاد فيه هذا العنصر أورثه ذلك الغم والكآبة والجبن والخمول.

الصفراء **yellow bile** ومن زادت فيه كان سريع الغضب شديد العناد قليل الصبر.

السوداء **melancholy or black bile**– وصاحبها يكون منطوياً شديد التفكير متردداً، إل الإحجام أقرب منه إلى الإقدام (د. خ).

أحسن تحليل وأعمقه لهذا الموضوع فهو بلا شك ذلك الذي قال به صلى في كتابه: بحث في الضحك **Essay on Laughter**: ولننقل نص ما قال بحرفه:

"عن وجه التباين هذه [بين الضحك العادي والضحك الذي ينشأ من الفكاهة] تشير بوضوح تام إلى بعض الخصائص الأكيدة لحالات الفكاهة المختلفة.. إن في نظرة هادئة للأشياء التي تكون مليئة بالدعابة والتأمل في وقت واحد.. وإن في أسلوب الترحيب بالحفلات المسلية التي تلوح في اعتدالها أن تكون انغماساً في الهذر وتكفيراً عما في مثل هذا الانغماس من خشونة.. وإن في حركة خارجية واسعة من حركات الروح، يقابلها ويعوقها تيار مضاد لشيء يشبه التفكير العميق الرقيق. إن في هذا وذاك ما يوحي بأن يكون بعض الخصائص الغالبة التي تتسم بها الفكاهة في حالاتها المختلفة".

ويقول صلى إنه لإخفاء في أن الفكاهة عاطفة خفيفة، إلا أنها تتسم في نفس الوقت بسمات ذهنية لا تخفي على أحد.

فسمات التحفظ هذه، وسمات التأمل والرأفة والشفقة، هي على التحقيق علامات مميزة للمزاج الفكه. وتصوير الشيء المضحك يمكن أن يكون قاسياً وخشناً، كما هي الحالة في ملاهي شادول؛ والملحة، أو النادرة، يمكن أن تكون قارصة مليئة بالسخرية، كما هي الحال في ملاهي كونجريف؛ أما الفكاهة فهي على الدوام ناعمة. ومهذبة بوجه عام. إنها تتسم على التحقيق بسمات ذهنية من جهة أنها لا تظهر إلا نظرة كبيرة شاملة عن هذا العالم، ولأن أعظم الذين يكتبونها كانوا كلهم تقريباً رجالاً من ذوي الذهنية الجبارة، إلا أنهم كانوا كلهم تقريباً رجالاً من ذوي المشاعر الرقيقة، وإذا كانت بلادة الحس من ضرورات الضحك الخالص فإن رقة الإحساس من ضرورات الفكاهة. وسوف ترى أن الفكاهة تتصل في كثير من الأحيان بمرض السوداء أو اكتئاب النفس في إحدى صوره الغريبة، ونحن لا نقصد هذه الكآبة العاتية.. إنما نقصد الكآبة التي تنشأ من الأفكار الحزينة القائمة، ومن

التأمل في عادات البشر وطبائعهم. فلو أن كونجريف قد كتب عن دون كيشوت لأمكن أن يجعل من الفارس دي لا مانشا شخصية أكبر من الشخصيتين اللتين من ابتكاره هو، وإن يكن قميناً أن يصوره بنفس المقياس الذي صورهما بمقتضاه. ولأمكن ألا يكون في تصويره له أدنى أثر مما كانت تتسم به كنايات رجال الأدب من أهل العصور الوسطى تلك الكنايات التي كانوا يخرجون فيها على الأصول والقواعد المتعارفة.

أما سرفانتس **Cervantes** فقد فعل غير هذا، لقد ضحك.. لكن ضحكه.. كان ضحكاً موشي، ومطري، بما كان هؤلاء الكتاب يتسمون به في كتابتهم، بل كان مطري بلون خاص من ألوان الاكتئاب النفسي.

إن نظرية برجسون لعلى قدر كبير من الصحة– فيما تذهب إليه من أن الشخص الفكه يلذه أن يتخذ مادة للسخرية مما يعتقد أنه يقع من نفوس الناس أعظم مواقع التقديس، أو مما يشعر نحوه بعاطفة مستترة. والشخص السخيف ينفث جميع حماقاته في هذه الدنيا دون أن يعي؛ والرجل السريع البادرة، اللطيف الملحة، يسخر من كل شيء، ويتندر على كل شيء يرى فيه اختلافاً بينه وبين نفسه. أما الشخص الفكه فهو شخص شاذ منحرف يرى سخرية انحرافه. ونحن نرى هذه الحقيقة في وضوح شديد في القصص الفكهة التي يكتب أدباء بعض القوميات أمثال الاسكتلنديين والأيرلنديين. فالكاتب الأسكتلندي والكاتب الإيرلندي يلذهما أن يكتبا قصصاً يعرضان فيها بنفسيهما أو ببلادهما؛ وذلك لا لأنهما يمقتان هذه البلاد، ولكن لأنهما يحبانها حتى ولو كان معنى من معاني الفكاهة يبرز لمواطنيهم انحرافاتهم الوطنية. الفكاهة لهذا السبب هي اتحاد بين الضحك اللاشعوري والضحك الشعوري، والتندر **Wit** هو ضحك الإنسان العادي، أو ضحك الرجل الذكي من غيره من الشواذ، في حين أن الفكاهة هي الضحك الصادر من الشخص الشاذ موجهاً ضد نفسه هو.

ومن هذا الاستعراض الوجيز لبعض النظريات الرئيسية التي تعالج ما يضحك، نجد: أولاً، أن ثمة ثلاثة أسباب أصلية لكون الشيء مضحكاً، وهي الحط من المقام، وعدم الملاءمة (أو عدم التناسب)، والتلقائية. ثم نجد بجانب هذه عدداً من الأسباب المساعدة، كروح التحرر مثلاً. ثانياً، أن الأشخاص الذين يثيرون الضحك الهزلي العادي هم أشخاص لا يدركون لماذا هم مضحكون. ثالثاً، أن ثمة نوعين من مثيرات الضحك: التندر ثم الفكاهة، ويتميزان من غيرهما بكونهما شعوريين. ثم تمتاز الفكاهة بكونها مشاركة بالعواطف بين الناس. ويكون تصوير هذه الأنواع المختلفة من عوامل الإضحاك في عالم المسرح بوسائل خمس رئيسية:

١– بواسطة السجايا المادية للشخصيات المسرحية.

٢– بواسطة عقليات هذه الشخصيات المسرحية.

٣– بواسطة الموقف.

٤– بواسطة السلوك.

٥– وبواسطة الكلام.

ولا بأس من أن نختم هذا الفصل بعرض سريع لبعض الأمثلة المادية.

الضحك الناشئ من المظاهر المادية:

ليس بخفي أن الضحك الذي مصدره المظاهر المادية (الجسمانية) للشخصيات المسرحية وحدها هو أحط ألوان الضحك الممكنة. فالممثل الهزلي بصالات الطرب، والمهرج في السيرك، يعرفان كيف يثيران الضحك الخشن بهذه الوسيلة، أما أية ملهاة عظيمة فأرفع من أن تعتمد على شيء ذي بال من ذلك. وطريقة الحط من المقام تتيح الفرصة للعاهات البدنية ذات النمط المضحك؛ فأنف باردولف عضو شائه قصد به إثارة الضحك في ملهاة "زوجات وندرسور المرحات، وهو يحقق ذلك إلى حد ما. على أن هذا المصدر من مصادر الإضحاك مصدر لا

يلجأ إليه الكتاب إلا في ندرة شديدة، ليس بسبب ما يدركه أكثرنا سذاجة مما فيه من سماء الضعة، بل يدافع الرأفة التي تنهانا من أن نضحك على عاهات الآخرين الطبيعية. فنحن لا يسعنا أن نضحك من منظر رجل أعمى، أو من رجل أعرج يتوكأ على عكاز، إلا إذا كان رجلاً طاعناً في السن مثلاً، وكان مصاباً بالنقرس، وكان في حال من الغيظ جعلته يخجل فوق خشبة المسرح، على أن البسط هنا ليس مصدره مجرد هذه العلة– علة العرج– بل مصدره إدراكنا أن الرجل قد تحول لبرهة قصيرة مجرد مخلوق لا يسيطر على أعضاء جسمه هو، ثم تحققنا من أن "العاهة" قد نشأت من أن صاحبها قد حمل نفسه أكثر من طاقتها من وسائل الترف. وثمة عاهة، من نمط آخر نستطيع أن نقول إنها تظهر في هذه الملابس المضحكة المكلفة التي كان يلبسها مالفوليو أو المخنثون المتفرنسون من شباب الإنجليز في فترة عودة الملكية؛ فهذا كله، بالإضافة إلى أنف باردولف، يمكن أن ينتهي بنا إلى ما يشبه القاعدة العامة بالقياس إلى هذا النمط من أنماط الأشياء المضحكة، وذاك أننا لا نضحك على مجرد هذه التشوهات البدنية بقدر ما نضحك على ما نتصوره بأذهاننا من العيوب التي تراها نتيجة لأعمالهم العقلية أو نتيجة لعاداتهم البلهاء. فأنف باردولف منشؤه ميله إلى الشراب، مثل قدم السيد العجوز المصابة بالنقرس، والطبيعة لم تكن هي التي أضفت على مالفوليو هذه البزة المضحكة، بل هو الذي أضفاها على نفسه.

أما طريقة الحط من المقام هي الأخرى فما يلجأ إليه الكتاب لتصوير شخصيات معينة، أو مواقف معينة من نمط كهذا الذي نلاحظه في ملهاه القس الإسباني **The Spanish Fryar**، حيث نرى المرابي الضئيل الحقود المعجب يضرب وتساء معاملته؛ إنه يقاسي من فقدان كرامته، ومن ثمة فنحن نضحك من هذا الحط من مقامه، وبالأحرى من (تهزيئه!). ومن هذا القيل الحط من مقام المتمردة (في ملهاة شكسبير) أو المروض يروض **The Tamer Tamed** (في ملهاة فلتشر)، على أنه ليس كله حطاً من المقام من وجهة مادية، لكن جزءاً منه

يرجع إلى الموقف.

وعدم الملاءمة الطبيعية هي أيضاً مصدر خصب للبسط الخشن بمقدار كبير؛ فالضحك أو الابتسامة التي يمكن أن تنشأ من منظر امرأة بالغة الطول إلى جانب زوجها الضئيل الجسم يرجع إلى هذا التباين. ومنظر تيتانيا الهشة الأثيرية وهي واقفة إلى جانب بطم الذي له أذنا حمار، هو منظر يثير الضحك بمقدار ما يثيره المنظر السابق، ولنفس السبب. ومن أجل هذا ما نراه بكثرة اليوم في صالات الطرب من ظهور الممثلين الهزليين أزواجاً أزواجاً فيها، بحيث يكون أحد الاثنين طويلاً بالغ الطول والآخر قميئاً، قصيراً قصراً غير عادي. ومن قبيل هذا فولستاف الذي يبدو متمطياً بجسمه الضخم. ومن ورائه تابعه الضئيل الجسم، وهذا تباين يثير ضحكنا بسبب عدم التناسب أو عدم الملاءمة الموجودة في كلاً الرجلين.

ونستطيع أن نمثل للتلقائية المادية من ملهاة السير مارتن مار- أول Sir Martin Mar- All، حيث نرى فيها السيرجون سوالد وكذلك مودي، موضوعين فوق قمة عدد كبير من الكراسي الواطئة وقد وضع أحدها فوق الآخر. وهؤلاء الذين كانت لهم الكلمة العليا في إحكام عقدة الرواية يجدون أنفسهم فجأة وهم لا يزيدون على مجرد آلات.. شخصيات عاجزة عن الحركة إلا إذا جاءت شخصيات أخرى لتمد إليهم يد المساعدة.

والموقف في ذاته موقف مضحك، إلا أن معظم الضحك ينشأ من الوضع الجسماني لهاتين الشخصيتين. وأشبه بهذا في طبيعته عجز كاتارينا في ملهاة ترويض المتمردة لشكسبير فقد هبط بها زوجها من كائن مفكر مستقل، يستطيع أن يعمل ما يشاء، إلى مجرد آلة تلقائية (أوتوماتيكية!).

ونحن بإلقاء هذه النظرة على تلك الأمثلة المتناثرة للضحك الناشئ عن أسباب مادية، يتبين لنا أننا لا نستطيع على الدوام أن نوضح على وجه الدقة المصدر الحقيقي لضحكنا أو بالأحرى، أن ذلك الضحك يمكن أن ينشأ من عدد

متنوع من الأسباب تعمل كلها في وقت واحد. ومن ثمة فقد يتضافر المظهر المادي والخلق والموقف والكلام جميعاً على التأثير فينا، كما تتحد التلقائية وروح الحط من المقام. وهذا صحيح كل الصحة فيما يتعلق بالسجايا المادية وبالخلق.

الضحك الناشئ من السجايا الخلقية:

يمكننا أن نجد في السجايا الخلقية سجية من أخصب الوسائل وأسماها لإثارة الضحك الميسرة للكاتب المسرحي. وبالرغم من أن الملهاة لا تعالج الشخصيات العظيمة أو الأفراد الممتازين، كما هو الشأن في المأساة، إلا أن الأنماط الأخلاقية تكون أساسها. وبروز الناحية الأخلاقية هو الذي يميز إلى حد كبير بين الملهاة الصحيحة والمهزلة.

والنقص العقلي، كما لا يخفي، من أيسر الموضوعات وأكثرها ملاءمة لكاتب الملهاة. وقد يكون هذا النقص، وقد لا يكون، رذيلة من الرذائل، إلا أنه هنا ينبغي أن يكون حماقة من الحماقات. فهذا الزهو الأحمق الذي يتسم به سير مارتن مار–أول أو مالفوليو؛ وهذه الغباوة التي تشبه غباوة الخنازير والتي يتسم بها دوجبري وفرجس، وتلك الخيلاء التي تضيق بالناس ويضيق بها الناس، والتي يتسم بها بتيولنت، كل أولئك يتيح الفرصة لكاتب الملهاة لاغتراف ما يشاء من مثيرات الضحك، وقد عزا برجسون جميع هذه المثيرات إلى نظريته في التلقائية، مؤكداً أن ضحكنا لا يأتي من شعورنا بأن هناك نقصاً عقلياً ولكن من ناحية ما نفهمه من أن الشخص بالذات هو، كما يبدو لنا، لعبة في يد تقصه هذا، من ناحية أن جميع هذه الشخصيات المذكورة آنفاً ليست أناساً من الناس، بل مجرد آلات في قبضة "أمزجتهم" ونحن بالطبع لا يهمنا على الإطلاق أي اسم نطلقه على ذلك، إلا أن الحق يتركز في الراجح بين النظريتين؛ فممكن أن يكون ضحكنا ناشئاً عن مصدر مضاعف، وأن تكون التلقائية والنقص العقلي حاضرين كليهما في أذهاننا في غير وعي منا في فورة ضحكنا. وقد أورد صلى رأياً حسناً في صدد هذا الضحك الناشئ

من منظر هذا النقص العقلي، حيث نفى أن يكون ضحكنا ذاك بأي صورة من الصور ضحكاً أخلاقياً. إن ضحكنا لا يقتصر بأي صورة من الصور على الرذائل، إنما هو موجه نحو الانحرافات وألوان الشذوذ، نحو الغلو من أي نوع؛ ومن ثمة فنحن نضحك من صميمنا على الفضائل المبالغ فيها يمثل ما نضحك على الانحرافات سواء بسواء.

وعدم التناسب الذهني أو عدم الملاءمة الذهنية، هي مصدر رئيسي آخر من مصادر البسط، سواء كانت في عقل شخصية واحدة (الصراع الداخلي) أو بين شخصيتين (الصراع الخارجي).

ولقد صور لنا شكسبير منظراً فذاً لعدم الملاءمة الداخلية حينما قدم لنا سير هوج إيفانز، وقد نضاعته ملابسه، وأخذ يستعد لمبارزة الدكتور كايوس. ونحن نعلم أن إيفانز مدرس مسالم هادئ الطبع، ومنظره هنا، يتردد بين هدوء طبعه وإقدامه نحو عدو صوره له خياله حتى ليجثو فوق ركبتيه من شدة الهلع، منظر مضحك حقاً. والأكثر من هذا شيوعاً، على ما رأينا، تصوير عدم الملاءمة، لا بوصفها صراعاً داخلياً، ولكن بوصفها تبايناً بين شخصين شاذين (منحرفين) والشخصيات المضحكة في ملاهي السلوك تدخل المسرح أزواجاً أزواجاً عادة، فنرى بتيولانت يواجه وتسوود، وسير مارتن مار– أول يواجه سيرجون سولو. وعلى هذا النحو نجد عند شكسبير أو توليكوس يواجه المهرج (**The Clown**)؛ وستيفانو يواجه ترتكيولو؛ وططش شتسون يواجه جاكس. ومن الواضح أننا نلمس هنا سبباً جد مختلط لضحكنا، فالشخصيات تشترك بشيء ما في ذاتها، شديد الصلة بها، يكاد يقوم بدور مساو لما يقوم به الكلام والموقف.

والتلقائية الذهنية قد تختلف بصورة من الصور عن النقص الذهني. وغرور السير للمارتن مار– أول هو نقص ذهني حقيقي، إلا أن مجرد تكراره لعبارات معينة. وأشهرها: "بالاختصار" ليس نقصاً بالضبط، بل هو مجرد نوع من صيحة

آلية. وقول الخادمة في رواية التلال البعيدة **The Far- off Hills** (لصاحبها لتكس روبنسون) "إن أسناني تقرمش[1]!" مثل آخر لذلك. وقد لا يمكن بالطبع إيجاد فاصل دقيق بين الاثنين. إلا أنه لا يخفي أن ثمة فرقاً بسيطاً بين اضطراب الكلمات، كهذا الذي نجده في مسز مالا بروب، بسبب النقص العقلي الحقيقي، وبين هذا التكرار التلقائي للعبارات العادية، إذا كانت لا معنى لها في الغالب.

الضحك الناشئ من الموقف:

على أن الموقف، بوصفه هو الإساس الذي تقوم عليه عقدة أي ملهاة، ربما أتاح للكاتب المسرحي الفرصة الكاملة بتمامها لإبراز المضحكات في روايته. فالشخصية التي تعتمد في إضحاكنا على الشكل الجسماني أو النقص الذهني لا تظهر أمامنا منفردة بل وسط بعض الأشخاص الآخرين، في موقف هو نفسه ذو سجايا مسلية. ويجب أن نتذكر، على العكس من هذا، أن ملهاة المواقف التي لا تعني إلا بالموقف فقط لا تؤدي إلى شيء إلا إلى المهزلة، وأنه وإن كان جمهور النظارة يتطلع إلى الموقف أكثر مما يتطلع إلى السجايا أو الكلام، فإن الموقف لا يتيح إلا فرصة فحسب لإبراز نوع من الضحك جد محدود.

والمواقف التي تكون وسيلتها الحط من المقام لا عدد لها. وقد أسلفنا ضرب أمثلة لهذه المواقف قيماً مر بنا، ومما يثير ضحكنا دائماً أن نشاهد أناساً تعبر بهم ظروف يجردون فيها من كرامتهم، أو أناساً في موقف من مواقف الجد لا يلبثون أن تدس أنوفهم في الرغام. ومما يسلينا أن نشهد فولستاف في تلك المواقف التي يجد فيها نفسه في حضرة "الزوجات المرحات" وأن نرى مالفوليو هذا القليل الحياء وقد جرد من كرامته، ثم حبس في زنزانة للمجانين. وفي وسعنا أن نستعرض جميع المسرحيات الإنجليزية المضحكة لنرى أن نسبة قليلة منها هي التي أعرض كتابها عن الالتجاء فيها إلى هذا الابتكار.

---

[1] (من شدة الغيظ).

ولا يقل الموقف الذي يقوم على الظروف غير الملائمة شيوعاً عن الموقف السابق (أي الذي وسيلته الحط من المقام). فعندما يواجه ثيذيوس بلعبة بيرام وتسبه[1] يكون الموقف غير ملائم. وثمة لون معينة من عدم الملاءمة في الفصل الثاني من رواية The way of the World وذلك عندما نكتشف ميرابل منصرفاً مع مسز فينول، وفينول (الزوج) مع مسز مارود، وكلاهما يفعل ذلك بقصد زجر زوجتيهما. وواضح أن عدم التناسب أو الملاءمة هذه قد تنشأ من الحوادث نفسها، أو من الصراع بين الأخلاق (السجايا) والحوادث، أو من التباين بين شخصين، قد يكونان كلاهما شاذين، أو يكون أحدهما شاذاً والآخر عادياً، أو يكونان كلاهما عاديين. والمثال الذي قدمناه من رواية The way of the world يمكن ضربه للنوع الأخير (حينما يكون كلا الشخصين عاديين). وعدم الملاءمة الناشئة من كون أحد الشخصين شاذاً والآخر عادياً جلية واضحة في المشهد المشهور الذي يقوم فيه السير مارتن مار– أول يعزف موسيقاه تحت نافذة معشوقته؛ وفي ملهاة زوجات وندسور المرحات مشهد مشابه لهذا، نرى فيه شخصيتين شاذتين تتصارعان في ميدان المبارزة. وواضح أشد الوضوح أن أوجه التباين التي يمكن أن يبدو فيها أي من هذه المواقف لا تقع تحت حصر.

والموقف الذي تنطبق عليه نظرية برجسون في التلقائية يكاد يعتمد على الحوادث اعتماداً كلياً. فالشخصيات تقع في قبضة الآلة المحركة؛ وهي من ثمة أعجز من أن تغير مصيرها أو تحوره. وبهذه الطريقة يؤدي تكرار المشهد نفسه أو مشهد يماثله إلى شعورنا بالآلية. ونحن نلمس أثر ذلك في الفصل الثاني من رواية The way of the world، كما نلمسه في مشاهد كثيرة في رواية ملهاة الأخطاء The Comedy of Errors. ويدخل هنا أيضاً ما سماه برجسون "تداخل السلسلتين"، أو وضع موضوع على موضوع آخر. والراجح أن هذه الطريقة في إثارة

---

[1] تجد أسطورتهما في كتابنا (أساطير الجمال والحب عند الإغريق) "د. خ".

الضحك لم ينتفع بها تمام الانتفاع في الملهاة كما انتفع بها في القصة، ولعل السبب في هذا هو صعوبة إظهار السلسلتين في الملهاة في صورتين محكمتين متساويتين يمثل ما يمكن إظهارهما في القصة. وقد استطاع مارك توين في قصته[1] الأسفارية **The Innocents Abroad** الحصول على أثر مضحك وظريف من تركيبة قصته بحيث يجمع فيها بين المأثورات القديمة الرومانية وبين الحيوية الأمريكية الحديثة والمزاج الأمريكي الحديث متنقلاً بينهما بالتعاقب. وقد جمع كتابه أيضاً بين الفكاهة القومية والأشياء الفائقة غير المقبولة عقلاً في المواقف وفي الأخلاق، إلا أن المصدر الرئيسي للضحك فيما ينبع من خطتها العامة. ومما لا شك فيه أن عدداً من كتاب الملاهي قد استعملوا تداخل السلسلتين هذا، ولكنهم كانوا يستعملونه دائماً بطريقة فيها شيء من التعديل؛ ونحن نلمس هذا في الجزء الأول من رواية هنري الرابع، حيث تتعاقب المشاهد التي يبدو فيها فولستاف بين مشاهد من البطولة الحقة؛ كما نلمسه بالمثل في التباين الذي يتجلى بين أصحاب الحرف وبين ثيذيوس النبيل في ملهاة حلم منتصف ليلة صيف، وفي ملهاة جعجعة ولا طحن حيث تتخلل حوادث دوجبري وفرجس حوادث ليوناتو وفريقه.

ويحصل روح التحرر في الموقف المضحك كذلك، إلا أن من شأنه، بسبب تأثيره السحري ذي الصبغة الإلحادية الكافرة غالباً، ألا يظهر إلا في فترات محدودة من تاريخ الإنتاج المسرحي. والمواقف المنافية للفضيلة في ملاهي فترة عودة الملكية مواقف مضحكة إذا نظرنا إليها من وجهة النظر هذه، وهي مواقف مغثية، تعافها النفس، إذا نظرنا إليها من وجهة نظر أخلاقية بحتة. وإشارات دريدن إلى الكنيسة وإلى الله في ملهاته القس الإسباني هي إشارات مسلية إذا لم ننظر إليها من وجهة نظر دينية خالصة، وما هذه الإشارات إلى كل من الكنيسة والله إلا هروب وانطلاقات– انطلاقات من كلا بات الحضارة والكنيسة. والرجل الطبيعي يحاول

---

[1] قصة خيالية قام بها نفر من السذج إلى بلاد البحر الأبيض المتوسط (د).

بمساعدتهما أن يحرر نفسه لحظة من الأغلال التي حولته من عري الوحشية إلى كائن كاس خلال سلسلة من القوانين والعادات والتقاليد. على أن المواقف التي من هذا القبيل مواقف ضارة شديدة الخطر، وجميع الكتاب المسرحيين تقريباً، إذا استثنينا الكتاب السذج المبتدئين من كتاب العصور الوسطى، والكتاب الساخرين في فترة عودة الملكية، قد أعرضوا عن هذه المواقف. على أننا قد نعثر على بعضها في المسرحيات الحديثة، ولكن في صورة ضيقة محدودة إلى آخر ما يكون التحديد. والراجح أنه كلما تقدمت الحضارة اشتدت العناية أكثر بتحاشي هذه اللحظات المفاجئة من لحظات التحرر بالإشارة إلى أشياء من طبيعة الحضارة أن نسحب عليها ذيل النسيان.

الضحك الناشئ من السلوك:

ومن الأشياء التي تجري مجرى المظهر المادي، ومجرى الأخلاق. ومجرى الموقف، هذا الذي يمكن أن نطلق عليه اسم السلوك. إن ثمة مضحكات تنشأ من السلوك **Comique de moeurs** كما أن ثمة مضحكات يسببها الموقف، ومضحكات سببها الأخلاق. ولا جرم أن التعبير عن السلوك يكون غالباً بوسيلة الموقف ووسيلة الكلام. والسلوك هو في ذاته انعكاسات أخلاقية، إلا أنه في كثير من الأحيان يقف فريداً منفصلاً كنوع مستقل عن الأنواع الأخرى.

إن النقص في السلوك يمكن أن يشبه بنقص في الذوق أو في براعة التصرف (**Savoir faire**). والخرق من نمط معين في جماعة من الأشخاص البسطاء المهذبين شيء مسل، مثال ذلك إذا وجدت سيدة خرقاء من سيدات المجتمع في جماعة من نساء الطبقة العاملة أقرب منها إلى الطبيعة وأقل تهذيباً. والافتقار إلى الطمأنينة الذي يبدو على شخص من المحافظين الأرستقراطيين وهو يتوجه بحديثه إلى أعضاء ناد من أندية العمال، أو الذي يبدو على شخص من رجال الطبقة العاملة وهو يتحدث إلى جماعة أكثر منه تعليماً. يشتمل في ذاته على شيء مما

يضحك، وذلك إذا تجرد من المشاعر السياسية أو العاطفية الرفيعة؛ والسلوك هنا ليس فيه عوج حقيقة، لكنه يكون دون مستوى المجتمع الخاص، أو الجزء من المجتمع الخاص الذي يعيش هذا الرجل المحافظ أو ذاك الشخص من العمال، خارجاً عن مستواهما.

وعدم التناسب، أو عدم الملاءمة تتجلى هنا بمثل ذلك طبعاً، وإنه لمن الصعب أن نعين أين تبدأ إحدى الظاهرتين، وأين تنتهي الأخرى. وإدخال البحار بن Ben في ملهاة كونجريف، مثلاً: هو شيء خال من الملاءمة.

ومعظم بسطنا ينشأ من روح الملاءمة هذه؛ على أن جزءاً من ذلك البسط ينشأ على التحقيق من أن سلوكه مختلف من سلوك القوم الذين يحتكون به، وضحك الفلاح الساذج أو الرجل المتحضر على سلوك شخص أجنبي قد يتوقف إلى حد معين على عدم الملاءمة، لكنه قد يتوقف في معظمه على الخلاف القائم بين سلوكه وسلوكهما؛ ومن ثمة كان استعمال الأنماط الغريبة في الملهاة بهذه الكثرة الهائلة فيما تهدف إليه من إضحاك متوقفاً على عدم الملاءمة من جهة وعلى النقص في السلوك من جهة أخرى.

وفضلاً عما تقدم، فثمة التلقائية؛ وأثر التلقائية قد يتخذ صورة من عدة صور. وقد يكون السلوك الآلي راجعاً إلى الأخلاق، كما هي الحال في بن Ben، وقد يكون، على العكس من هذا، راجعاً إلى الأخلاق ولكن بطريق غير مباشر، وقد يكون طريقها المباشر هو محاكاة الشخص لسلوك غيره. وسير مارتن مار– أول شخص فكه لأنه قد حاول اتخاذ سمات الفرنسيين وأفعالهم؛ وسير هاري ولدير هو من هذا القبيل أيضاً، وإن لم يكن مغفلاً مثل سير مارتن، فنحن نجد فيه ما يضحك، بسبب خلائقه المقلدة. على أن سلوك الشخصية المسرحية قد ينشأ بأجمعه، لا من أخلاقه الشخصية، أو من أي محاكاة شعورية ولكن من المجتمع الذي تربى فيه وترعرع؛ فالمحامي الذي لا يستطيع الهرب من جو القانون؛

والطبيب الذي لا يمكنه أن يتخلص من روح الطب؛ والأستاذ الذي لا يستطيع فكاكاً من البيئة الجامعية؛ والرجل العجوز الذي ليس في مقدوره أن ينظر نظرة رضا عن الجيل الجديد- كل هؤلاء أشخاص مسلون لأن كلاً منهم، في حالته التي هو فيها الآن قد أصبح آلة تحت رحمة تلك المشاعر وهذا السلوك الذين فرضتهما عليه بيئته والأشياء المحيطة به.

الضحك الناشئ من الكلام:

ثم نتكلم أخيراً عن الضحك الذي ينشأ عن الحوار **le comique de mots** وهو أجد أنواع الفكاهة غير الشعورية في المسرح. ويحظى هذا الروح الفكيه الناشئ عن الكلام في المسرحية من حيث أهميته بمركز مماثل للمركز الذي يحظى به كل من الأخلاق والموقف؛ والكلام يكشف عن الأخلاق ويفسر ما في الموقف من إضحاك ويركزه. والملهاة من نمط ما قد توجد بلا كلام كالملهاة الصامتة الإيمانية **pantomime** حيث تعوضنا أوضاع الجسم وحركاته وإشاراته من هذا الصمت عن الكلام في الملهاة. إلا أن مثل هذه الملهاة، يجب بطبيعتها نفسها ألا تكون موقوتة بزمنها فحسب، بل يجب أن تكون مهزلة موغلة في الهزل. فالإيماء والحركات لا يمكن أن تعبر إلا عن جزء صغير منتهاه في الصغر من أفكار الشخصيات الكائنة على المسرح ومن رغباتهم.

أما النقص أو التشويه في الكلام، إذا جاز لنا أن نتكلم عن ذلك، فنجد له أمثلة فذة في خطب مسز مالابروب، إلا أن مسز مالابروب هذه ما هي إلا واحدة من عدد كبير من الشخصيات التي تكلمت قبلها بأسلوب مماثل لأسلوبها. وطبيعي أن هذا التشويه في الكلام يتضافر مع عدم الملاءمة، ومع الصور الأخرى من صور الإضحاك لكي تبلغ الملهاة المدى في إثارة الضحك. وأعظم عبارات مسز مالابروب تسلية هي تلك العبارات التي لا تجد فيها مجرد تشويه للألفاظ فحسب ولكن حيث يكون لتشويه الكلمة في ذاته معنى مناقض كل التناقض.. حيث ينشأ

تباين بين الفكرة (فكرة الكلمة التي كانت مقصودة بالذات) والشيء (الذي نطق المتكلم به). ومجرد تشويه الأشياء لا يكون دائماً من عوامل التسلية، لا في الكلام ولا في هيئة الشخص؛ وقد حاول أحسن الكتاب على الدوام أن يزيدوا من تأثير الضحك بمزجهم بين هذا وبين بعض صور الإضحاك الأخرى.

وعدم ملاءمة الكلمات، كما لابد أن يكون واضحاً، لن يزال أكثر إضحاكاً من مجرد سوء استعمالها. ولابد هنا بالطبع من أن نميز في عناية وحرص بين عدم الملاءمة الشعورية، وبالأحرى البراعة في التندر (**wit**). والتفوه بكلمة من الكلمات البالغة في القحة وسط جماعة من العذارى المهذبات الرقيقات الشمائل. يكون لها تأثير غير ملائم، إلا أنها ربما تكون قد قيلت بدافع غير شعوري تماماً، من حيث معناها الذي ينطلق به في صورته الطبيعية من شفتي شخص من الأشخاص لم يكن يرمي إلى هذا التنافر الذي أوجده كلامه. وعلى هذا فثمة عدم تلاؤم في الكلام وفي الموقف في ملهاة **The Constant Couple** لصاحبها فاركهار، حيث يتوجه شخص من الأشخاص، يعيش في مجاله الخاص من مجالات الحياة، فالحديث إلى شخص يعيش في مجال آخر، فلا يفهم أحدهما ما يعنيه الآخر. فالبراعة في التندر، والفكاهة اللفظية اللاشعورية يمكن بالطبع أن يلتقيا، كما يلتقيان في ذلك المشهد من مشاهد ملهاة **The Double Dealer** بين كيرلس وسير بول باديانت:

كيرلس: يا لزمان النجس! إن هذه القصة مبكية، يجب أن تعلم بها سيدتي.. يجب.. يقيناً يا سير بول.. إن هذه خسارة تلحق بالعالم.

سيربول: ليتك تستطيع أن تخبرها يا مستر كيرلس، إنك لموضع ثقتها.

كيرلس: بلا شك! وبعد.. إننا يجب أن يكون لنا ابن بأي طريقة من الطرق.

سير بول: هذا حق، وسيكون لك دين عظيم في عنقي إذا استطعت أن تحقق لي هذا الأمل يا مستر كيرلس.

ففي مثل هذه القطعة من الحوار أسباب عدة لما يثير ضحكنا، ففيها ذلك الغمز في الموقف نفسه، وفيها براعة كيرلس في التندر، البراعة المقصودة (الشعورية) المؤكدة، وفيها عدم الملاءمة في كلمات السير بول، بين ما يقول بلسانه وبين ما يفكر فيه في الواقع.

وعدم الملاءمة في الكلام، بصورة تكاد تشبه الصورة الموجودة في هذا الحوار، تستخدم أيضاً، وعلى نطاق واسع، في ملاهي كتاب الفكاهة، ولكن بطريقة خاصة جداً.. وثمة مواقف لا حصر لها في الملاهي القديمة والحديثة تجد فيها شخصيتين فكهتين وقد أخفقتا في أن تفهم إحداهما الأخرى. لا نجد هنا تبايناً بين البراعة في التندر وبين الشيء المضحك، لكننا نجد تبايناً بين عنصرين مضحكين؛ والفكاهة الحقيقية ناشئة من عدم ملاءمة الكلمات التي يستخدمها كل منهما؛ والأمثلة التي من هذا النوع تصادفنا بكثرة من أيام شكسبير إلى أيام شريدان.

والتلقائية في استعمال الكلمات مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بما هو معروف عادة باسم **le mot de caractere** أو الكلام الذي يعبر عن عقلية شخص ذي ميزات خاصة (تيب)، لكنه قد يتميز من ذلك أحياناً، ونحن نجد، كما لاحظنا ذلك آنفاً، أن ما كان السير مارتن مار– أول معتاداً أن يقول من كلمات، مثل: "وبالاختصار" هي، بصورة ما، عبارة آلية، وإصراره على قوله "المؤامرة" هي عبارة آلية أخرى. ومما يقع في الملهاة أحياناً إرسال كلمة أو عبارة مرة بعد أخرى بمعان وصور متفرقة، كأنما هي آلة تدور بحركة ذاتية فتجر معها الشخصيات المسرحية نفسها. على أن التلقائية المجردة التي من هذا النوع لا تقع إلا في النادر، وتكون عادة، كما رأينا في مثال الأخلاق والموقف المذكور آنفاً، مرتبطة بعنصر عدم الملاءمة وبغيره من المصادر الشبيهة من مصادر الأشياء المضحكة.

براعة التندر:

ونظرتنا هذه في الفكاهة اللاشعورية للكلام تنتهي بنا إلى إلقاء نظرة على

الفرع الشعوري من النوع نفسه. فالملحة– أو النكتة– تتوقف كما رأينا على عدم التناسب أو على عدم الملاءمة، إلا أنها تتميز تميزاً شديداً من عدم الملاءمة غير الشعورية للكلام. فالملحة، والمزحة، والنكتة[١]– كل هذه هي الكيفيات والأساليب التي يستخدمها رجل ذو ذكاء رفيع يجيد اللعب بأخيلته وبأوجه التناقض وعدم الملاءمة التي في هذه الأخيلة، من أجل إمتاع نفسه وإمتاع الآخرين. ولقد يأخذ الكاتب المسرحي نفسه، وهو خالق الرواية، باستخدام ملكة التندر، طالما هو مكب على كتابة رواية من أولها إلى آخرها؛ إلا أن حلاوة الملحة لا تبرز في المسرح إلا على ألسنة شخصيات معينة، محددة تحديداً واضحاً، ممن آتاهم الله نصيباً وافراً من الفكر المحلق، والذكاء الرفيع. وأحسن مثال لهؤلاء هو شخص ميرابل **Mirabel** الذي لا تعتمد أفاكيهه **bon mots** على الموقف ولا تعبر عن أخلاقه الشخصية إلا بطريق غير مباشر. فهو وفينول **Fainall** يتلاعبان بالألفاظ كما يتلاعبان بالورق (الكوتشينة!). ويكثران من استعمال التوريات والجناسات المحلية التي تتلفها الترجمة إلى لغة أخرى[٢].

---

[١] ومعناها على التوالي: **bon mot- esprit- wit**

[2] **Fainall: Not at all, Witwoud grows by the Knight, like a medlar grafted on a crab, one will melt in your month, and t'other net your teeth on edge, one is all Pulp, and the other all core.**
Mirabel: So one will be rotten before be ripe, and the other will be rotten without being ripe at all.

يقول فينول: عفواً: إن وتود ينمو بالليل وذلك كفرع من فاكهة البشملة مطعوم في ظهر سرطان (أبو جلمبو) فإذا أكلت من البشملة ذابت في فمك، وإذا أكلت من (أبو جلمبو) فويل لفمك وأسنانك– إن أحد هذين لب طري كله.. أما الآخر فهو لب السلام:

ويقول ميرابل: وعلى هذا فسيفسد أحدهما قبل أن ينضج، كما سيفسد الآخر قبل أن يبلغ مرتبة النضج على الإطلاق!

ويلاحظ في الإنجليزية أن كلمة وتود وتكتب **Witwoud** مركبة من مقطعين **wit** وهو الذكاء أو النكتة ثم **woud** وهي قريبة في النطق من **wood** أي خشب– ومن هنا استعمال ميرابل التورية في كلمة لب **pulp** ولب **core** بمعنييهما المتقاربين في الإنجليزية– ويلاحظ أيضاً استعمال فينول لكلمة **knight** أي فارس وهو يعني الليل **night**.

فكل هذا الكلام وكل هذه الأخيلة لا صلة لها بزمن معين أو مكان معين أو أخلاق معينة. إنها وثبات متعمدة لذهن خصب لماح. سريع التخيل، هدته التجربة الطويلة إلى التعبير بهما في سهولة ويسر.

ومع أن براعة التندر هذه هي واحدة من أسمى آيات التفوق في الملهاة، إلا أننا يجب أن نعترف بأنها في كثير من الأحيان، ولاسيما حينما تظهر في الملهاة بكثرة بالغة، تكون سبباً في إتلاف روح الفكاهة الحقيقي ادخل المسرح، أما مكمن الخطر في استعمالها فما هو معروف من أن المزحة أو النكتة يمكن أن توضع على لسان الشخصيات غير الصالحة على الإطلاق لإعطاء التعبير الصحيح عن التندر الأصيل، وأن الكاتب المسرحي، في محاولته المستمرة للمحافظة على لألاء الإضحاك ولمعانه، قد يصبح في النهاية مجرد إملال ورتابة؛ ونحن لا يعجزنا أن نقدر ما تتسم به ملهاة **The way of the world** أو ملهاة **The Importance of being Earnest** من لألاء يشبه لألاء الماس. إلا أننا مع ذاك نشعر بأنهما يفتقدان شيئاً ما.. وهذا الشيء لا يقتصر على عدم تحديد الأخلاق تحديداً صحيحاً فقط، بل يتعدى ذلك إلى أن الموقف نفسه ليس من النوع المسلي تسلية حقيقية؛ ثم إن كل براعة التندر فيها براعة سطحية، لا تنفذ كثيراً إلى لباب المسرحية. وإننا لنتساءل عما هو موضوع رواية **The way of the world** إنه ليس ثمة أي موضوع. ثم ما هي شخصيات الرواية! إنها مجرد دمى، مجرد أبواق آلية يرسل بها المؤلف المعتز بنفسه أخيلته، ثم ما هي المواقف؟ إنها مواقف ضعيفة غير شائقة، لا يجعلنا تحتملها إلا براعة الحوار.

فمن أجل هذا يمكننا أن نقول إن براعة التندر. وإن تكن من أسمى صور التعبير المضحك، تقتل الرواية التي تظهر فيها إذا بالغ الكاتب في استعماله لها.

والخلاصة أن الشخصين الذين يصفهما فيتول أحدهما شخص مداور له ظاهر يفر وباطن يضر، والآخر شخص ساذج يستطيع صاحبه أن يطويه بسهولة.

فهي تبلغ بالسطحية المصطنعة التي تصبغ بها جميع الملاهي الراقية حد السخف، حتى ترانا لا نشعر على الإطلاق بالرابطة التي تربط الشخصيات الواقفة فوق المسرح بالحياة الواقعية. والملهاة من هذه الناحية تصور الظاهرة نفسها التي رأيناها بارزة في المأساة، فكما لاحظنا ما هو موجود في المأساة من هذا الاتحاد بين المثالية الرفيعة والواقعية العميقة، نلاحظ أيضاً أن الملهاة تتسم بالاصطناع الشديد في إبراز الأنماط وتصوير المواقف، إلا أننا نلاحظ أنها في نفس الوقت تعني بإبراز علاقة ملموسة باستمرار.. علاقة راسخة الأساس بين الاصطناع الظاهر وبين العالم الموجود خارج المسرح. ومن أجل هذا، فإن ملهاة **The way of the world** بالرغم من كونها– على الأرجح– أبدع الملاهي البارعة التندر عندنا، تخفق إذا ما قورنت بملهاة حب بحب **Love for Love** التي هي أخصب منها حقاً، وأكثر عمقاً.

الفكاهة في الملهاة:

ولقد تبين أن الفكاهة هي الأخرى تختلف من الأشياء المضحكة غير الشعورية، ومن التمثيلية الشعورية ذات الخيال الذي يرسله أصحابه في صورة نوادر. والنادرة قولة ذات سناء وبهاء، أما الفكاهة فليس لها من ذلك نصيب مطلقاً. إن النادرة تكون واضحة وصافية ومهذبة، أما الفكاهة فتكون من النوع الهوائي الغريب الأطوار؛ والنادرة تتسم بحداثة السيماء، وأرستقراطية النغم، أما الفكاهة ففيها دائماً شيء من التلميح إلى الماضي يشبه التفكير فيه، ثم هي على وجه العموم تستخدم الألفاظ المتواضعة.

إن الفكاهة تكسب الملهاة دائماً نغمة رقيقة تنفرد بها في تباين غريب عن صلابة مسرحية النوادر والبعد عن الإحساس فيها. ففيها، على ما رأينا، تتحد العاطفة الرقيقة والذكاء؛ وفيها يلتقي روح من اللطف وروح من التعريض واللمز. يقول هازلت: "إن عيب عروس الضحك في ملاهي شكسبير هو أنها في منتهى

دماثة الأخلاق وفي منتهى رقة الشمائل وأنا، بالاختصار، لا أعد الملهاة عملاً من أعمال القلب أو التخيل تماماً، وهذا هو السبب الوحيد الذي يجعلني أزعم أن ملاهي شكسبير هي ملاه غير كاملة". وهذه نظرة من نظرات النقد الثاقب، إلا أن من شأنها أن يفوتها ما هو معروف من أن ثمة أنواعاً كثيرة من الملهاة متباينة تبايناً تاماً، تعتمد بدورها على الأنماط المتباينة من أنماط الإضحاك؛ فملهاة ترويض المتمردة تعتمد على الموقف المضحك، ولهذا فهي مهزلة، وملهاة فولبون تعتمد على التعريض واللمز؛ وملهاة **The way of the world** تعتمد على الملحة؛ وحب بحب تعتمد على السلوك وعلى الأخلاق، والليلة الثانية عشرة تعتمد على الفكاهة. وملهاة الفكاهة هذه لها من الأهمية ما لأي نوع آخر من الملاهي، وفضلاً عن ذلك، فلابد من أن نزنها بمقاييسها هي، وليس بمقاييس الأنماط المختلفة المضحكة الأخرى. ويجب ألا يحجب أنظارنا ما فيها من كرم السجايا، وما تتسم به من المظاهر الإنسانية الأخرى (وبالأحرى ما ذكره هازلت من عناصر دماثة الخلق ورقة الشمائل) عما فيها من محاسن حقيقية، أما ما هو معروف من أن نغمتها الخافتة الجدية تنتزع منها في كثير من الأحيان ما فيها من روح الضحك الخالص، فيجب ألا يؤدي بنا إلى إخراجها من دائرة الملاهي الأصلية.

وممكن أن تظهر الفكاهة بالطبع في الملهاة بطرق مختلفة. فالفكاهة الخلقية تتجلى في أتم صورها في شخص فولستاف. وفولستاف من ذوي الإدراك الرفيع، وهو ينطوي في الوقت نفسه على قدر كبير من العاطفة العميقة، ومن غرابة الأطوار يكفي لتحويله من شخص بارع النادرة إلى شخص فكه، وهو سمين الجسم، وهو يضحك من فرط سمنته. وثمة أكثر من إشارة إلى أنه كان يهرب إلى جادشل لا لشيء إلا لغرامه بالانهماك فيما كان يلذه من المزاح بالأكاذيب؛ ولقد كان يستعرض نفسه بوقفاته الخاصة لإثارة الضحك؛ ولم يكن يقتصر على استهزائه بالآخرين، بل كان يتخذ من نفسه مادة لنوادره وهزوه؛ ويكفي أن تقارن بين فولستاف وبين أي بطل من أبطال كونجريف لنلمس الهوة السخيفة التي تفصل بين

الاثنين؛ إن ميرابل قد لا يدور في خلده مطلقاً أن يضحك على نفسه؛ إنه شديد الثقة بنفسه، ولا يمكن أبداً أن نصفه بعمق العاطفة، وقد بلغ من ذلك كله مبلغاً عظيماً يجعله لا يفكر في مثل ذلك على الإطلاق، لقد كان أعظم ما يسر فولستاف ويبهجه في هذه الحياة أن ينغمس في مزاحه ليضحك الناس على نفسه ويسليهم بمظهره وملبوساته.

ويمكن عرض الفكاهة أيضاً عن طريق المواقف، والكلام، والسلوك. والموقف الذي يجد نفسه فيه بطم ليس موقفاً مسلياً بسبب شخصية بطم، لأنه ليس فولستاف، أما سبب ما فيه من التسلية فيرجع إلى غرابته التي صوره المؤلف فيها بحيث ينشأ البسط من السلوك ومن الموقف معاً.. وملهاة الليلة الثانية عشرة تقدم لنا أمثلة من هذا النمط نفسه، أو أمثلة مشابهة له. والحق أن شكسبير قد سبر أغوار هذا من الملهاة حتى لم يعد خليقاً بنا هنا أن نقدم بين يدي القارئ أي من تفصيلاتها.

اللمز (التعريض):

ثم نتكلم آخر الأمر عن هذا النوع الذي هو أقل أنواع والإضحاك تسلية، وذاك هو اللمز (او التجريح. أو سمة الهجاء أو التعبير إن شئت). واللمز، كما قدمنا، قد يبلغ من المرارة درجة لا تضحك أحداً بأي صورة من الصور؛ وليس ثمة شيء مطلقاً يضحك أو حتى يجعلنا نبتسم، في صراحة جوفنال. وفي فولبون صرامة أكثر من إضحاك، إذا استثنينا ذلك المشهد الذي تدخل فيه تلك الإنجليزية بوليتيك ودنى بسيماها المصطنعة وخيلائها المتكلمة. إن ليقع من النفوس موقعاً ثقيلاً، وهو لا يهدف إلى أي هدف أخلاقي، مجرد من الحنان ورقة الشمائل وكريم السجايا؛ وهو يتناول بالذم الجسمانية للأشخاص، ويغلو في ذلك أحياناً بقسوة لا رحمة فيها؛ يهاجم أخلاق الناس، كما نجد ذلك في ملهاة الكيماوي (السيماوي) **The Alchemist**؛ وهو يسلق بلسان حاد، ويضرب بيد لا تخفي أي سلوك أهل

العصر الذي كان يعيش فيه. وارجع البصر في الحماقات التي يصورها لك جونسون في روايته المذكورة؛ أو ألق نظرة على الصفات الشنيعة من رحلة سوفت الأخيرة إلى بلاد ال Houy hnhnms الصفحات التي تقدم لك باستمرار صوراً من الرياء والرذيلة، لاتلبث تراها تتحطم على رؤوس أصحابها آخر الأمر؛ فهذا موسكا وفولبون، ثم كورباشيو وبقية العصابة، يلقون مصيرهم وهم يصرون مما دهاهم.

ونحن نلاحظ أن ثمة شيئاً من الحوشية في اللمز المطابق للحقيقة. وفيه دائماً ما يدل على أن الشاعر قد نظر إلى دخيلة نفسه هو قبل أن يكتب. إنه يفزع من الرذائل التي يراها في دخيلة هذه النفس؛ وهذه من السمات الصارخة التي نلمسها في مسرحيات جونسون، ثم هي واضحة جلية في مسرحيات سوفت؛ وهي تصادفنا بصورة لا تغيب عن البال في ملهاة The Plain Dealer لصاحبها ويكرلي. واللمز يدرك، أكثر ما يدرك، ما في الإنسان من بهيمية وجهالة مختبئين تحت هذا القناع المموه الخداع من التقاليد الاجتماعية؛ ونحن نجد في هتك الستار عن هذه البهيمية وتلك الجهالة، وتعريتها لأعين العالمين، سماجة وغلظة من نوع خاص في طريقة تناولهما. وهذا يفسر لنا ما في مسرحية ويكرلي من شناعة، كما يهتك لنا الستر عن طبيعة مسرحيات سوفت الأخيرة. إن الملهاة الخالصة كثيراً ما تنشأ من التسليم بالتقاليد الاجتماعية، ومن تصوير أي من نواحي الخروج على العرف العام في صورة مسلية. واللمز هو السخرية بعادات المجتمع والسخرية بانحرافات الأفراد أيضاً.

فمن هذه النظرة السريعة في طبيعة الدوافع المضحكة كما تعرضها لنا الملهاة نجد أن ثمة نقاطاً هامة كثيرة قد أصبحت جلية واضحة:

١- فثمة أربعة أنماط رئيسية على الأقل من التعبير المضحك يستعملها كتاب الملاهي: وهي المضحكات غير الشعورية، والتندر (التنكيت!) الشعوري، والفكاهة. واللمز.

٢- وقد يمزج الكاتب بين هذه الأنماط كلها في ملهاة فردية واحدة، وتجمع أرقى ألوان الملاهي بين نمطين أو ثلاثة على الأقل من تلك الأنماط.

٣- والقطعة المضحكة قد لا تعتمد، بل هي في الواقع لا تعتمد عادة، على مصدر واحد من مصادر الإضحاك، بل على عدد كبير منها يحكم نسجها إحكاماً وثيقاً، بحيث يكاد يصعب على الناقد أن يفصل بينها وأن يحلل كلا منها على حدة.

٤- إن الملهاة لا تعتمد على الضحك بالضرورة، ولو أن الضحك هو بلا شك أكثر خصائصها المميزة شيوعاً. ففي كل من الملهاة الفكاهية، وملهاة اللمز، قد لا نجد أثراً لمادة الإضحاك الخالصة على الإطلاق، أو ما يقرب من الإطلاق.

الفصل الثالث

أنماط الملهاة

ولقد تفيدنا هذه النظرات في القيام بتحليل سريع لكل من أنماط الملهاة على حدة. فهذه الأنماط المتنوعة تتسم بسمات تجعل الفروق بينها أشد وضوحاً بمدى كبير من الفروق التي تفصل بين ما يناظرها من أنماط المأساة، وذلك بسبب ما بين أنواع الإضحاك وعوامله من تباين واختلاف شديدين. إلا أننا يجب ألا يغيب عن بالنا مطلقاً أن هذه الأنماط قد تذوب، بل هي عادة تذوب، في بعضها البعض، وبصورة غير محسوسة. وثمة على وجه الإجمال خمسة أنماط من الإنتاج المضحك التي يمكننا تبيانها بوضوح.

١- فالمهزلة، **farce** وهي النمط الأول، تنفرد من بين هذه الأنماط الخمسة بخصائص معينة محددة تحديداً قاطعاً.

٢- وملهاة الفكاهة **comedy of humour** تلي المهزلة في هذا التحديد القاطع الذي يحدد سماتها.

٣- وثالث هذه الأنماط ملهاة شكسبير الرومانسية **comedy of romance** وربما ألحقنا بها كفرع من فروعها ملاهيه المفجعة الرومانسية **romantic tragi- comedy** التي كتبها في أخريات حياته.

٤- والنمط الرابع هو ملهاة الدسيسة **Comedy of Intrigue**.

٥- والملهاة السلوكية **comedy of manners** هي النمط الخامس، وقد يلحق بها أيضاً فرعها الذي يتكون من الملاهي ذات الشمائل الحلوة والسجايا الرقيقة **The gentel comedy**.

المهزلة: (أو ملهاة التهريج):

لقد تناولنا المهزلة من قبل بصفة عامة، ووجدنا أن خصائصها المميزة الرئيسة هي اعتمادها من حيث الأخلاق والحوار على مجرد الموقف. وفضلاً عن هذا، فهذا الموقف هو من أشد المواقف مبالغة واستحالة، فهو لا يعتمد على البراعة في بناء الموضوع، بل على أسمج ألوان عدم الملاءمة وأشدها خشونة وغلظة؛ ونحن إذا استثنينا هذه الملاهي وأمثالها مما لا يقوم إلا على أشد ألوان السخف والإسفاف، لندر أن نعثر على مسرحيات مثلها لا تعتمد على شيء مطلقاً إلا على عناصر التهريج. إلا أننا نستطيع أن نلمس، بوجه التقريب، أرجحية هذه الخصائص في الروايات التي وضعناها بين يدي القارئ تحت هذا العنوان. وليس بخفي أن فاركهار وفانبرغ أكثر تهريجاً من كونجريف؛ وأن "ترويض المتمردة" و"زوجات وندسور المرحات" أشد تهريجاً أيضاً من "الليلة الثانية عشرة"، ونحن نلاحظ أن الأخلاق في هذه الملاهي قد صحى بها من أجل الموقف.. الموقف الذي يكاد يكون على الدوام من نمط لا رعاية فيه لنظام أو قاعدة. إن ما فيها من أعمال الخشونة الهزلية يثير ضحكنا أكثر مما تثيره الشخصية (التيب) المضحكة **comique de caractére** أو الضحك الناشئ عن تركيب الكلمات **comique de mots** وموقفها ليس فيها من الدهاء وحسن الحيلة شيء. فنحن مثلاً لا نجد شيئاً من التهريج في مشهد– الساتر– المشهور في مسرحية مدرسة التمائم، هذا الموقف المضحك الخالص، كأسمى ما يكون الضحك، وأصفى ما تحمله كلمة الضحك من معان، وذلك لبراعة إعداده، ولما بينه وبين الشخصيات المسرحية في الملهاة من صلات متبادلة. وعلى العكس من ذلك تلك المبتكرات والبدع المربكة الموجودة في ملاهي فترة عودة الملكية، تلك الملاهي التي هي أقل شأناً وأدنى مرتبة.. إنها ملاه لا تقل مع ذلك هزلاً حقيقياً وتهريجاً صريحاً. والموقف في هذه الملاهي ليس فيها شيء من الصرامة، وعنصر التسلية الذي نستخلصه منها لا يعتمد على ما يمكن أن نسميه فكرة الموقف، ولا على صلته بالشخصيات أو بجو الرواية العام، ولكن على الخصائص المادية للموقف نفسه.

الملهاة الرومانسية (ملهاة الفكاهة):

ومما يستلفت النظر أن المهزلة ربما قاربت أن تكون من حيث نغمتها أياً من الأنماط الرئيسية للملهاة، وبالأحرى، إنها قد تبدو نوعاً زائفاً من تلك الأنماط، وهي على هذا تتميز من كل نمط منها بهذه الميزة الوحيدة ميزة الموقف المبالغ فيه، بينما تختلف سائر الأنماط الأخرى عنها في اهتمام الأنماط الأخرى بشيء أكبر وأفسح مدى من مجرد الحادثة. ولا بأس من أن نتناول بالبحث أولاً ملهاة شكسبير الرومانسية، بوصفها نمطاً من أنماط الملهاة العليا. وهذا المصطلح: "الملهاة الرومانسية" يشمل جميع ملاهي شكسبير الرئيسية، من حلم منتصف ليلة صيف إلى الليلة الثانية عشرة[1]".

أما الملاهي المفجعة الأخيرة فتختلف اختلافاً يسيراً من هذه، من حيث نغمتها وجوها. فماذا نجد مما يعد الخصائص المميزة لهذه الملاهي التي كتبها شكسبير قبل ذلك؟ إن أهم هذه الخصائص هي أن تلك الملاهي نمط وحدها من حيث أمكنة وقوع حوادثها، حتى لا يشبهها في ذلك شيء من ملاهي الكتاب الآخرين، الأحدث من هذه عهداً. فجميعها تجري في بيئات طبيعية. فحلم منتصف ليلة صيف مثلاً تجري في غابة بالقرب من أثينا والليلة الثانية عشرة تحدث في منطقة ساحلية ذات جنات ألفاف مزهرة؛ ونسمع جعجعة ولا نرى طحناً تقع في بساتين وفراديس معروشات، وما يتبع البساتين والفراديس المعروشات؛ وكما تهوى **As You Like It** تجري في غابة آردن. وليس في واحدة منها أية إشارة لتلك الأمكنة التي شغف بها كتاب الملاهي الأحدث عهداً– وهي الأمكنة التي من قبيل "بول مول" أو "سنت جيمس بارك" فأمكنة ملاهي شكسبير تختلف إذن من أمكنة الملاهي الأخرى من حيث أنها أمكنة تقع في أحضان الطبيعة، لا في المدن؛ كما تختلف في كونها تقع في ريف بلاد أجنبية، بعيدة عنا بمكانها وزمانها، وليس في

---

[1] باستثناء جهد حب ضائع وترويض المتمردة والزوجات المرحات.

ريف إنجليزي قريب منا بمكانه وزمانه– فأثينا وإلليريا وفرنسا.. وغيرها من بلاد العالم أمكنه قميئة بأن تشطح بالذهن حتى فيما وراء جو المدينة العادي الذي نستشعره ونحن في المسرح، إلى زمان غير زماننا، وبلاد غير بلادنا. ولقد كان شكسبير يفعل ذلك عامداً له قاصداً إليه.. صحيح أنه كان ينسج في هذا على منوال الكاتبين الرومانسيين جرين وليلى (Green & Lyly) إلا أننا لا يمكن أن نذهب بعيداً في تطبيق هذا الرأي القائل باقتداء شكسبير بهما في هذه الناحية فهو وإن كان ينسج على منوالهما، إلا أنه كان يدرك ما يصنع تمام الإدراك.. لقد كان– على التحقيق– يضع نصب عينيه أن يهيئ جواً مناسباً لشخصيات ملاهيه، ولعواطفها العميقة. وإنا لنتبين في هذه الشخصيات ذلك العنصر الثاني الذي يسترعى النظر في هذه الملاهي الرومانسية.

فحيثما اصطبغ عدد من هذه الشخصيات بصبغة رومانسية أكثر بقليل مما تصطبغ به الشخصيات الأخرى، رأينا غالبية هذه الشخصيات الأخرى تتفاوت في مسحتها الواقعية، بمعنى أنها تعكس طرائق السلوك والأنماط الإنجليزية في عهد إليزابيث بحيث لا يصبح سير توبي بلس رجلاً من أهالي إلليريا إلا بمقدار ما يكون بطم مواطناً أثينياً. ونحن إذا نظرنا إلى مثل هذا التباعد الشديد بين الشخصيات وبين مكان الحادثة نظرة مجردة فلربما ظننا أنه تباعد ضار بإخراج أي عمل متجانس من أعمال الفن، إلا أنه كان من مفاخر الملهاة الرومانسية أن تتغلب على الصعوبات الكثيرة التي اعترضت سبيلها. والطرق الرئيسية التي أمكن بها ضمان أثر موحد هي: التغلب بصفة عامة على النغمات العالية، واستخدام الفكاهة أكثر من استخدام التندر، ثم إدخال المشاعر والعواطف العميقة لهذا السبب في بناء المسرحية. وقد يكون من الأصوب في أحوال كثيرة أن نسمي هذا اللون من الملاهي ملهاة الفكاهة؛ ولقد كان ممكناً إطلاق هذا الاسم عليها لو لم تثر هذه التسمية ارتباطاً بين ملاهي شكسبير، وملاهي جنسونا للمزية (ملاهي الهجاء والتعريض)، التي أطلقوا على العدد الأخير منها خطأ ملاهي الطرز **comedy of**

humours. والفكاهة هي ذلك العنصر الغالب في ملاهي شكسبير الأولى، ولو قد ظهرت براعة التندر بقدر كبير في هذه المسرحيات لكان الأرجح أن ترى التناقض واضحاً وضوحاً شديداً بين بناء المسرحية وبين شخصياتها. وكان علينا أن نراجع منطقنا باستمرار؛ وبناء على هذا كان الجو الرومانسي الجياش، بالعاطفة، والذي يتقبل المخادعة– لا النقد اللاذع– قمينا بأن يقضي عليه. وهذه النغمة المكبوتة في جميع تلك الروايات، والتي تساير غلبة هذه الفكاهة هذه شيء يسترعي الانتباه دائماً. وثمة سلسلة متصلة من الأضواء المتوسطة، لا تبلغ درجة التألق، ولا تهبط إلى درجة العتمة. وقد تبلغ المشاهد المضحكة في ملهاة الليلة الثانية عشرة أن تصبح أحياناً نوبات من البسط الذي لا ضابط له، إلا أنها لا تبلغ مطلقاً ما تبلغه من الصراحة مواقف ملهاة زوجات وندسور المرحات.

إن ثمة ألف دليل على أن شكسبير كان يميل دائماً إلى أن تظل صبغة ملاهيه صبغة خفيفة، ولا تباين فيها. وعملية التخفيف هذه تتجلى في صور كثيرة العدد.

فالتندر الذي يرد من حين إلى حين على لسان شخصية مثل روزالند هو تندر ملطف مكبوح الشكيمة، لا يسمح له بالانطلاق الحر الذي يصيب من يشاء ويفعل ما يريد، فإذا حدث أن أخذ يوري زناده ويرسل شرره، فسرعان ما يعود فجأة إلى الاعتدال، ويلوذ بأكناف العواطف؛ هذا، إلى أن روزالند نفسها ليست على شيء من البراعة الخالصة في إرسال النكتة، وهي كجميع أبطال هذه الملاهي وبطلاتها عاطفية رقيقة القلب، أكثر منها ذكية متوقه الذهن. وفي ملهاة الليلة الثانية عشرة نلاحظ أن أوليفيا وفيولا والدوق مرتبطون على هذا النحو بعضهم ببعض، برباط من محبة القلب، لا برباط من ذكاء اللب؛ بل إن بندك وبياتريس، الذين يرسلان دعاباتهما مدوية مقعقعة حول الزواج نجد في طبيعتهما قواماً خصيباً من العاطفة العميقة وهذه العاطفة العميقة تحول بين قدرتهما على التندر وبين التحول عن جادته وسلوك طريق غريبة أخرى. على أن الفكاهة هو أوكد الوسائل التي تضمن لنا

روحاً قد يشيع الانسجام في المشهد وفي الأخلاق. إن لها لأسلوباً رقيقاً، خيالياً، تأملياً، في منتهى الغرابة.. أسلوباً رومانسياً في جوهره إذا نحن جعلنا من معاني الرومانسية وهج العاطفة الرقيقة الخصبة التي شطرها شعر وشطرها خيال وسحر. وجميع هذه الملاهي الرومانسية مليئة بالمغريات التي تلذ ملكاتنا المفكرة وعواطفنا العميقة؛ والضحك الذي تبتعثه ضحك مخفف ملطف، يتحول إلى شعور بالرضا والامتنان.. شعور بسعادة الروح، أسمى من أن يكون فورة من بسط خارجي. وكلما ابتعث ضحكنا شيء فيها رأينا صورته تهدأ في الحال، أو تتلاشى من الوجود بفعل ما يليه من عوامل أخرى.

ونحن نلاحظ، فضلاً عن ذلك، أن الضحك في هذه الروايات يخفف وينقي بواسطة عنصر من عناصر الشر أو سوء الحظ، ملحق عادة وفي عناية، بالعقدة الرئيسية، ونعرف طوال الرواية أن هذا لشر سيتلاشي، وأن سوء الحظ سيطرح جانباً، إلا أنه لا ينفك مائلاً أمامنا في الجزء الأكبر من الرواية. ففي ملهاة: كما تهواه يتمثل هذا الشر– أو سوء البخت– في نفي الدوق وابنته؛ وفي حلم منتصف ليلة صيف يتمثل في البلبلة اليائسة لعواطف العاشقين والتهديد بالإعدام الذي قد ينزل بأحدهما.

وفي ملهاة الليلة الثانية عشرة يتمثل في هجر فيولا، هذا الهجر الذي يكاد يقرب من الهلاك؛ وفي جعجعة بلا طحن يتمثل في نبذ هيرو. وفي اثنتين من هذه الملاهي نلاحظ أن الشر وسوء البخت قد لطفت منهما خفة روح هاتين العاشقتين شيئتي الطالع– وبالأحرى سعادة روزالند وابتهاج فيولا. ثم هو يلطف في الملهاتين الأخريين بهذا المرح الذي تبديه بعض الشخصيات التي نحسبها مستقلة عن الشخصيات التي يبدو أنها تجتاز ظروفاً مؤلمة، والحقيقة أنها مرتبطة بها.. هذا المرح الذي يبديه كل من بلك وبطم، وكل من بندك وبياتريس ودوجيري. وهنا نتبين الفرق المميز بين هذين النمطين من أنماط الملهاة الرومانسية؛ ولا يصح بحال أن نعد ملهاة– كما تهواه ملهاة مفجعة؛ أما مسرحيات سمبلين، وقصة الشتاء

والعاصفة، فقد ثار حول تحديد اسمها شك كثير؛ فالعنصر الرومانسي في هذه المسرحيات التي كتبها شكسبير في أخريات حياته، وهي المسرحيات التي تصطبغ بصبغة وثيقة الصلة بروح مسرحيات برمونت وفلتشر هو هنا أعمق ركزاً وأشد توكيداً، وأمكنة الحوادث نفسها أبعد حتى من فرنسا وأثينا وإلليريا.. إن الحوادث تجري في بريطانيا القديمة وفي بوهيميا وفي جزيرة تقع في ال "برموذس **Bermoothes**".

وفي الوقت نفسه نلاحظ أن الحوادث لا يعقل أن تكون من الحوادث التي يمكن أن تقع في هذا العالم، كما أنها تصطبغ بصبغة رومانسية، لكي تنسجم وهذه الاستحالة الشديدة التي هيأها المؤلف لطبيعة بناء مسرحياته. وتشتمل رواية سمبلين على مشهد لغرفة لا يكاد العقل يصدق أن في الدنيا كلها غرفة مثلها، وعلى الأمكنة التي كانت البطلة تتجول فيها فيما بعد؛ كما تجد في رواية قصة الشتاء حادث اختفاء هرميون لمدة ستة عشر عاماً؛ وفي العاصفة نجد هذا الجو الذي يشيع فيه السحر. فهذه المحاولة التي تجري على هذا النحو، والتي يبذلها المؤلف لتأكيد صبغة الاستحالة وصبغة الرومانسية هي بلا شك محاولة مقصودة. إنها من جهة تمثل المبالغة في ملاهي شكسبير القصصية، ملاهي الطبيعة الخالصة التي كتبها في أوليات حياته، كما تمثل من جهة أخرى أخذ شكسبير بالسنن الجديد الذي جرى عليه الكتاب الأحدث منه عهداً في كتابة الملهاة القصصية في أوائل القرن السابع عشر. لقد كانت الملهاة الرومانسية شيئاً وسطاً، أو رماثة الثقل، بين المثالية والواقع، وإن فقدنا واقعية المكان والموقف فقداناً تاماً، وواقعية الأخلاق إلى حد ما في الملاهي الرومانسية الأحدث عهداً. ولكي يحدث الانسجام بعد هذا، نلاحظ أن العنصر المفجع، أو العنصر الجدي، الذي لم يكن يظهر في الروايات القديمة إلا بمنزلة ثانوية دائماً.. نلاحظ أنه في تلك الروايات الأحدث عهداً يشتد ركزه وتوكيده، حتى لتنعدم صبغة الملاهي في هذه الروايات انعداماً تاماً، وتحل محلها خصائص الروايات التي تختلط فيها الأنواع اختلاطاً لا يخطئه النظر.

ومن أجل هذا يلاحظ أن رواية سمبلين قد وضعها الناشرون الذين قاموا بنشر روايات شكسبير في عداد مآسيه، كما أن رواية قصة الشتاء تحوم حول حفافي الروايات غير السعيدة؛ وموضوع العاصفة دوق منفي، وفيها مشاهد فياضة بالعواطف الرقيقة التي تكاد تصطبغ بصبغة الجد والأسى. وهذه الصبغة الرومانسية المشددة، وذاك العنصر ذو الفجيعة المتزايدة يسمان مسرحيات بومونت وفلتشر وروايات شكسبير التي وضعها في أخريات حياته، ويميزانها مما ظهر في أوائل عصر إليزابيث. ونلاحظ أيضاً في النمط الأحدث عهداً وجود عنصر من عناصر الدسيسة فضلاً عن العناصر الأخرى؛ ولقد كانت الدسيسة معقدة في المسرحيات القديمة، لكنها أصبحت في الملاهي الحديثة تجري في آفاق بعيدة المدى لم نكن نجدها في الملاهي السابقة إلا في مشاهد منعزلة منها فحسب. ثم أخذت الدسيسة تستغرق قدراً أكبر، وتتخذ صوراً من الشر لم تكن موجودة في المسرحيات القديمة. المؤامرات يا تشيمو وسباستيان تختلف في روحها اختلافاً تاماً من تعقيدات مسرحية حلم منتصف ليلة صيف.. وواضح أن المجموعتين تسيران جنباً إلى جنب، فنقع رواية مثل جعجعة ولا طحن بين المجموعة الأولى والمجموعة الثانية في هذا الصدد.. إلا أنها في الجملة تتسم بخصائص تكفي لتمييزها، ونحن إذا كنا نراها صالحة لأن نتناولها بالبحث جملة، فواجبنا أن ننظر إليها بوصفها فروعاً منفصلة تمام الانفصال لنمط واحد.

ملهاة الطرز (ملهاة اللمز):

وعلى النقيض من هذه الملهاة الرومانسية العامة تأتي الملهاة التي يطلقون عليها ملهاة الطرز. وهذا الصنف من الملاهي؛ الصنف الذي يتناول، أكثر ما يتناول، الأنماط (الطرز) المبالغ فيها– أو– التيبات، **types** هو صنف كان له ما يمثله في عالم الملهاة الكلاسية، ثم عاد إلى الوجود في إنجلترا ممثلاً في ملهاة **Ralph Roister Doister** وفي ملهاة **Gammer Gurton's Needle**، ومن ثم، وبعد سلسلة من المحاولات لم يكن فيها ما يسر، جاء جونسون فجعله طرازاً

شعبياً شغفت به الجماهير، وذلك عندما ظهرت ملهاته **Every man in his Humour**. وليس من بين أنماط الملاهي ما يربك الناقد في تحليله كما يربكه هذا الطراز. وأهم أسباب ذلك هو أن جميع أنواع الملاهي، سواء كانت ملاهي طرز (تيبات)، أو ملاهي رومانسية أو ملاهي سلوكية. تتناول أنماطاً أخلاقية **types of character**، أكثر مما تتناول شخصيات **personalities**، ومن أجل هذا، فهي تستخدم الطرز التي يذهبون إلى أنها كانت بضاعة بن جونسون التي لم يكن له بضاعة سواها. ولما كان الأمر كذلك، فلا بأس من أن نبحث عما هي بالضبط العناصر التي تميز هذا النوع بخاصة من الأنواع الأخرى التي تبرز فيها الأنماط الأخلاقية بروزاً شديداً بمثل ما تبرز في هذا النوع.

ومما لا شك فيه أن الأنماط في ملهاة الطرز تكون مبالغاً في تصويرها أكثر مما تكون في الملاهي الشكسبيرية مثلاً، في عهدها الرومانسي الأول.

إن حقيقة كونها أنماطاً هو شيء مفروض علينا ولا يكاد يغيب عن بالنا طيلة الرواية، بينما نلاحظ في الملهاة الشكسبيرية وجود شبه محاولة لإخفاء ظهور الأنماط **types** تحت ستار من الشخصيات **Personalities** هذا بينما لا نجد شخصاً من الأشخاص في ملاهي جونسون يزيد على كونه نمطاً أكثر من كون ليوتس نمطاً في رواية قصة الشتاء. كما تظهر الطرز البارزة بكثرة كبيرة في أشد الملاهي السلوكية صبغة ونقاء. وهذا يدل على أن هذه ليست الخاصة المميزة لمسرحيات جونسون، ومن ثمة يكون العنوان الذي أطلق على مسرحياته هذه عنواناً في غير محله تماماً، ولا يمكن الدلالة على صحته إلا بادعاء واحد. فنحن نجد دائماً في الملهاة الرومانسية وفي الملهاة السلوكية شخصية أو شخصيتين ذواتي ذكاء عادي، ممن لا يتسمون بأي حماقة أو أي رذيلة؛ أما ملهاة الطرز، أو التيبات، فمن شأنها أن تسم كل شخصية من شخصياتها بسمة من سمات الانحراف من نوع ما؛ على أننا نلاحظ أن هذا ليس سنناً شاملاً يؤخذ به في جميع ملاهي الطرز؛ ففي ملهاة **Every man in his Humour** تجد شخصية رئيسية عادية إلى حد ما

في قول الصغير **Young Knowell**. وفي ملاهي شادول التي نسج فيها عامداً على منوال ملاهي جونسون نجد دائماً زوجاً أو زوجين من الشخصيات المسرحيات العادية، يتحرك حولهم الأشخاص الأوفر منهم حظاً في ميدان الفكاهة الخالصة.

ويجب أن نبحث عن السمات التي تميز هذا النمط من ملاهي جونسون، لهذا السبب، في ملامح أخرى، بعيدة عن الطرز نفسها؛ والحقيقة أن هذه السمات لا يستعصي عنا كشفها. والذي يجب أن نلقي إليه بالنا، قبل كل شيء، هو أن ملاهي جونسون تتميز من الملاهي الرومانسية بواقعيتها الصارخة.

ولقد كان فضل جونسون ومناط افتخاره دائماً هو أنه نزل بالملهاة من عالم المستحيل ذي الصبغة الرومانسية إلى مستوى الحياة العادية، حيث يمكنه الانتفاع "بالأعمال التي يعملها الناس، واللغة التي يتكلمون بها ويمكنه استخدام الأشخاص الذين يصلحون للملاهي إذا كان لهذه الملاهي أن تكون صورة للأجيال وأن تلهو بحماقات الإنسانية، لا بآثامها".

ولا يرجع فضل جونسون إلى أنه جعل ملهاة "الطرز" القديمة ملهاة شعبية محببة، أو إلى أنه أشاع في الأدب الإنجليزي روح تيرانس وبلوتوس (الرومانيين)، أو أنه اتخذ من تيرانس ملهمه في زيادة التأثير التمثيلي.. نقول إن فضل جونسون لا يرجع إلى ذلك كله فحسب، بل يتعدى ذلك إلى حسنته الكبرى التي هي النزول بالملهاة إلى معترك الحياة الحقيقية حينما شرع يصور طبقات الناس في عصره من أهل لندن، ويصور حماقاتهم، وفي فترة كان يخشى على الملهاة الإنجليزية فيها أن تتلاشى في دنا الوهم وآفاق الخيال التي يستحيل أن تكون إلا باطلاً.. تلك الآفاق التي زخرفتها في أوهام الجماهير شكسبير وبومونت وفلتشر. لقد كانت كل ملاهي شكسبير، باستثناء جهد حب ضائع، وترويض المتمردة، والمشاهد المضحكة في الجزء الأول من هنري الرابع، تتناول إما السخافة الفجة للحادثة، أو ما ينشأ عن الجهل الطبيعي من أمور فكهة.. كل هذا مغموراً في خيال شكسبير الرومانسي

الخصيب. وملهاة الزوجات المرحات ملهاة هزلية.. مثلها في ذلك مثل ترويض المتمردة. والمشاهد التي يبدو فيها فولستاف في رواية هنري الرابع لا تعتمد اعتماداً كبيراً على الفكاهة فقط من حيث تأثيرها على الجمهور، لكنها لا تزيد على أنها تكون جزءاً من تاريخ أكبر. وتشتمل جهد حب ضائع على موضوع خيالي ليس فيها ما يذكرنا بأسلوب جونسون. وأول ما عرف المسرح المذهب الواقعي مضافاً إليه الطرز المبالغ فيها، مصورة في روح تهكمي ساخر، كان على يدي جونسون؛ ولا بأس هنا من إثبات ملاحظة بصدد أهمية منزلة جونسون؛ فلقد دعاه كثير من النقاد: "منشئ ملهاة السلوك ولقد قالوا إنه كان يتناول سلوك الناس، وبهذا جعلوه الجد الأعلى، أو السلف الصالح لملهاة فترة عودة الملكية، على أن مثل هذه الأقوال من شأنها أن تخلط في هذا الأمر بين شكسبير وجونسون من جهة، وبين جونسون وكونجريف من جهة أخرى. فالحق الذي لا مرية فيه أن جونسون لم يكن يعالج شيئاً من مثل هذا السلوك على الإطلاق، لأنه لم يكن يهتم بهذه العلائق الاجتماعية التي تربط بين الناس؛ والذي كان يعنيه هو حماقات أفراد منهم فحسب، أو حماقات جماعات معينة منهم لا غير. والمادة المضحكة في ملهاة: **Every man in his Humour** تنبع من حماقات بوبادل وحماقات ماتيو، وكوب وكليمنت. لا من سلوك طبقتهم. وجميع "طرز ملهاة **Every Man out of his Humour** تعتمد على لمسات أصيلة من أخلاق الناس. لا على عاداتهم ومذاهبهم في الحياة.

وهذا هو الشأن أيضاً في ملهاة الكيماوي (السيماوي) **The Alchemist** التي تصور لنا غفلة البلهاء وحيل النصابين؛ وملهاة فولبون التي تصور لنا الثمرة الطبيعي الذي تتسم به كل أنماط البشرية.. وهكذا تتبين أن جونسون أبعد في الواقع من أن يكون منشئ الملهاة السلوكية، بل قد لا يصح أن يقال إن نمط ملاهيه يتميز من كثير من الأنماط الأخرى من جهة أنها لا توجه معظم اهتمامها إلى السلوك، ولكن إلى الغرائز الطبيعية. وهذا هو الذي جعله لا يصور لنا سلوك جيله

كما كان يفعل شادول، سليله الأدبي؛ ليس بوصفه كاتباً من طراز أدنى منه مرتبة فحسب، ولكن بوصفه كاتباً من نوع آخر يختلف عن طراز إثردج. وملاهي جونسون لا يصلها بالملاهي السلوكية الأحدث منها عهداً إلا صلتان فحسب– هما واقعيتها ولمزها، ولسوف نرى أن واقعية جونسون ولمزه هما من نوع مستقل تمام الاستقلال في كثير جداً من سماتهما، من السمات المشابهة التي تبدو لنا في مسرحيات فترة عودة الملكية.

ويجب أن نلقي بالنا إلى أن ملاهي الطرز **Humours** لا تحفل عادة بالفكاهة **humour**؛ وهي تعتمد من حين إلى آخر على التندر **Wit** (التنكيت!) إلا أن أكبر اعتمادها هو على اللمز **satire**، والمبالغة في تصوير الأنماط يتيح الفرصة الملائمة لاستخدام هذه الطريقة من طرق الإضحاك– أعني طريقة اللمز– والحق أنها هي في نفسها، وإلى حد ما، مظهر من مظاهر الملكية المبدعة للمز. وهذا الفرق بين ملاهي شكسبير، وملاهي جونسون يتضح لنا عندما نقلب النظر في تطور الإنتاج عند كل منهما. إن الفكاهة في مدارج تقدمها من شأنها أن تصبح أكثر طراوة وليونة، وذلك في اتجاهها إما نحو رقة الشمائل المتزايدة، وإما نحو التأمل المفرط، الذي يتسم بسمات رفيعة من التفكير العميق. أما اللمز، فعلى العكس من هذا، إذ من شأنه أن يزداد مرارة، وأن يصبح أشد قسوة.

وأما الفكاهة فقد تنتهي إلى الحزن، كما ينتهي اللمز على الدوام إلى التشاؤم[1]. وبينما نلاحظ الرقة المتناهية في روايات شكسبير، والتي تنتهي في أخريات حياته بهذه النظرات الحزينة فيما يكتنف الحياة من ظلال وظلمات، نجد في روايات جونسون تحولاً مطرداً من الجو البشوش نسبياً في ملهاة.. **Every Man** إلى مرارة ملهاة فولبون وزرايتها التي لا تخفي على أحد. وليس بخفي أن افتقار ما نسميه ملهاة "الطرز" إلى الفكاهة دليل على وجود إحدى المخالفات

[1] هذا ما يذكرنا بابن الرومي الذي كان أعظم هجاء في الشعر العربي وأشد المتشائمين (د).

الكثيرة في مسمياتنا الأدبية، وواضح أن السبب في هذا هو التعديل السريع الذي يطرأ على معاني المصطلحات التي يستعملها النقاد. وقد يكون من الأسلم أن نسمى ملاهي جونسون "الملاهي الواقعية" أو "ملاهي اللمز" لنفرق بهذا بينها وبين الملهاة الرومانسية بجوها الفياض بالفكاهة، ولنفرق بينها وبين الملهاة السلوكية الأحدث منها عهداً.

الملهاة السلوكية:

إن الملهاة السلوكية هي، كما يوحي بذلك اسمها، نوع مختلف كل الاختلاف من ملاهي جونسون. لقد نجد طرزاً في ملاهي إثردج وكونجريف وفاركهار وفانبرج، إلا أن هذه الطرز ليست طرزاً شديدة النبر والوضوح بالدرجة التي تتبينها في ملاهي جونسون، ثم نحن نجدها تشتمل. فضلاً عن ذلك، على خلاف ملحوظ في تصورها. فلقد رأينا أن الطرز في ملاهي جونسون هي لمسات خلقية صارخة مبالغ في تصويرها؛ وأسماء شخصياته المسرحية ذاتها دليل على ذلك. ففي ملهاة **Every man...** نجد **Deliro** (الهاذي أو المخطرف!) وسورديدو **Sordid** (الوضيع أو الحقير أو القذر) وفنجوسو **Fungoso** (المعمل أو الطفيلي أو الذي لا شأن له) وشفت **Shift** (الحيلي)؛ وفولبون وكور باشيو في ملهاة الثعلب هما من قبيل تلك الأسماء.. وهي كلها تدلنا على اتجاه نشاطه الخلاق. ونحن نجد عكس هذا في الملهاة السلوكية، فالطرز قلما تكون فيها لسمات من الأخلاق المبالغ فيها. إن "الطرز" أو "الأخلاط" إذا استبقينا اللفظ القديم كما شرحناه آنفاً آتية– في الإنجليزية– من التقاليد والعادات وألوان الطيش التي تعج بها الحياة الاجتماعية؛ فهذا نوفل ولورد بلوزنل في ملهاة **The Plain Dealer**، وهذان لورد فروت وسير بول بليانت في ملهاة **The Double Dealer** ثم وتود وبتيولانت في ملهاة **The Way of the World**، ثم سير هاري ويلديرز والليدي بي مود شز في القرن الثامن عشر– كل هؤلاء أشخاص يستمدون صبغة فكاهتهم من حماقات زمنهم الاجتماعية، لا من حماقات البشرية الغريزية. والشراهة لم ترد كثيراً في

الملهاة السلوكية، لكنها وردت بكثرة في ملاهي جونسون، وذلك بالضبط، لأن الشراهة لمسة من الأخلاق، وليست صفة ناتجة من عرف اجتماعي.

إن العنوان الذي جعلناه لهذا النمط من المسرحية– ملهاة السلوك– هو بالطبع عنوان مشتق بحذافيره من حماقات المجتمع وتقاليده التي تصورها مسرحيات العصر؛ إلا أن للفظة "السلوك" نفسها معنى أعمق، وأكثر أهمية من حيث الموضوع الذي تكتب فيه، من معناها العادي.. معنى ربما انتفعنا به في تحليل أدق للخصائص التي يتميز بها هذا النوع. ففي الفصل الثاني من ملهاة **The Double Dealer** تجد الليدي فروث تتحدث إلى سنثيا قائلة: "أقسم على أن ملفوفت سيد ظريف، إلا أنني أحسب أنه يفتقر إلى سلوك"؛ وهنا تسألها سنثيا متعجبة: "سلوك! وما ذاك يا سيدتي؟" وتجيبها الليدي فروث شارحة: "بعض السجايا المميزة.. مثال ذلك بشاشة طلعة **bel air** مستر بوسك أو لألاء جبينه.. جلال مولاء.. هذا الجلال المهيب الذي هو الرقة نفسها.. أو شيء ما ينبع من صميمه هو.. شيء ينبغي أن يبدو.. أن يبدو، لا أستطيع أن أقول يبدو ماذا" فهذه الفقرة التي اقتبسناها هنا تدلنا على أن عبارة "ملهاة السلوك" تشتمل على شيء أكثر مما يتبادر إلى الذهن أول الأمر. فالسلوك يمكن أن يعني صراحة الطرق التي يسلكها الناس في الحياة، وفي هذه الحالة يمكن أن تنطبق التسمية على ملاهي جونسون، وعلى ملاهي فترة عودة الملكية أيضاً. وقد يمكن أن يعني تقاليد مجتمع متصنع؛ كما يمكن أن يعني شيئاً فيه حصافة وفيه بهاء يتصف به الرجال أو النساء، لا مزاجاً مشتقاً من فطرة أو مزاج طبيعي، ولكن ظرف أو سجية ناشئة عن التهذيب المصفي؛ شيء ما يبدو **Jene- scay- quoysh**[1]، فإذا كان السلوك هو ما يتضمنه المعنيان الأخيران أصبح لا ينطبق إلا على ملاهي إثردج وكونجريف فقط.

وعلى هذا فمادة ملاهي فترة عودة الملكية، وشخصياتها تختلف اختلافاً

---

[1] معنى هذه العبارة تتضمنه الأوصاف السابقة.

ملحوظاً من مادة ملاهي جونسون وشخصياتها، على أنهما يتشابهان من حيث أمكنة الحوادث؛ وجميع ملاهي فترة عودة الملكية بلا استثناء تجري حوادثها في حدود مدينة لندن. وقد مزج سدلي **Sadley** بين أسماء وهمية وأسماء حقيقية في ملهاته بللاميرا **Bellamira**. والظاهر أنه أتلف ملهاته هذه بفعله ذاك، على أن أحسن كتاب هذا العهد تحاشوا الوقوع في مثل هذه الغلطة، وكانوا يستمسكون استمساكاً شديداً بالعرف الجاري في المجتمع اللندني. وما إن أخذت الملهاة السلوكية تخرج من هذه المدينة إلى الريف، كما حدث في ملهاة فاركهار المسماة **The Rocruiting Officer** حتى قضى عليها بالانحلال. ولم تستطع قط أن تنتقل إلى آفاق تاليا الشكسبيرية الأسطورية، ولو قد فعلت لقضى عليها الذبول هناك، كما يذبل النبات الذي ترعرع في أصيص في دفء المنازل إذا نقل إلى زمهرير الخلاء الطلق.

ولقد كانت ملاهي عودة الملكية أيضاً تشاطر ملاهي جونسون روح أماكنها، إلا أنها في مشاطرتها تلك الروح بدلت فيها. فلقد رأينا أن ملاهي جونسون كانت تعتمد على اللمز الذي يعد جزءاً مكملاً للملهاة السلوكية. على أن هذا اللمز حينما عاد إلى الظهور مرة أخرى كان قد تغير تغيراً كلياً. إنه لم يعد بعد هذا اللمز الذي ينضج بما في نفسية الكاتب من أفكار ومن بعض التشاؤم كما كانت حال جونسون، لكنه أصبح لمزاً لطيفاً هيناً صادراً عن قوم لعلفاء يلمزون به حماقات أولئك الذين يحاولون الدخول في دائرتهم اللطيفة الظريفة. لقد كان لمزاً يثير ضحك الضاحكين على العالات المتسكعين والمخنثين المتأنقين وأدعياء الذكاء، والمختالين ومدعي المعرفة بالفنون. وإذا استثنينا "ويكرلي رجل النخوة" الذي "صب أسوط عذابه على الجيل البكاء" نجد أن هذا اللمز لم يصبح مرارة قط، ولم يزد على أن كان نوعاً من الزراية التي يصعب على الناس إرضاؤها، ولم يقتصر أمر ملهاة السلوك بطبيعة الحال على اللمز، فقد استخدمت أيضاً عنصر البراعة في التندر، ذلك العنصر الذي حام جونسون حول حماه. ولم يرد ورده إلا قليلاً. ولمز

جونسون هو لمز المبالغة والمغالاة؛ فهو لا يفعل فعله بواسطة خيال خصيب، ولكن بواسطة صفحات ثقيلة على أم القفا! ولقد أهملت الملهاة السلوكية ذلك جميعاً؛ لقد كانت ملهاة رقيقة دقيقة أنيقة، ومن أجل هذا آثرت اللمز باستخدام هذا الذي نسميه "مزاحاً **esprit**" وهو الذي يتوقف في جوهره على عنصر عدم الملاءمة بين فكرتين، أو بين فكرة وهدف؛ وطريقته تختلف اختلافاً كلياً عن طريقة الكتاب في عصر إليزابيث، كما تختلف الطريقة المذكورة أخيراً عن فكاهة شكسبير، تلك الفكاهة اللطيفة التي تسلم الإنسان لجو من الخيال.

ويكاد يكون من الأمور المحتومة، ونحن نبحث في ملهاة السلوك، أن تواجهنا مشكلة الأخلاق **morality**. والملاهي السلوكية النموذجية التي ظهرت في فترة عودة الملكية تفيض بالعبارات والأفكار الخليعة والمواقف الماجنة بصورة تجعل من العسير علينا أن نتناسى هذه المشكلة.

ولقد تحدثنا قليلاً من قبل عن هذا الموضوع؛ إلا أنه يحتاج هنا إلى مزيد من الإيضاح الذي لا يقف عند الإشارة إلى أن هذه الملاهي التي كتبت في فترة عودة الملكية لم يمكن أن تفلت بما فيها من خلاعة من أعين أهل العصر الحديث؛ ولم تكن الملهاة السلوكية قط هي التي تحتكر جانب الخلاعة في ذلك العهد، فقد كانت جميع أنماط الملاهي التي صدرت بين عام ١٦٦، ١٧٠٠ قد لطختها براعة الإثم التي كانت تجري بالخنا في ذلك الزمن. على أنه من الممكن في الواقع أن نقول قولاً لا يتسرب إليه الشك إن ثمة عناصر خبيثة يعثر عليها في الملاهي التي ليست من نوع الملاهي السلوكية، من ملاهي ذلك العهد، وهي ملاه لم تستفض شهرتها، بل إنها عناصر أشد خبثاً مما في ملاهي إثردج وكونجريف التي يسهل علينا الحصول عليها. ومما يسترعى الانتباه حقاً أن رجلاً مثل شادول، في ملهاته **The Squire of Alsatia**، حيث ينسج صراحة على منوال جونسون، يبدو مبتذلاً ابتذالاً لا يمكن التعبير عنه؛ بينما نراه في ملهاة **Bury Fair**، حيث يظهر فيه، من غير شك، أثر ملاهي إثردج، نقياً عفاً بما لا يقاس، حتى لو حكمنا

عليه بمقاييس الذوق الحديث.

وقبل أن نصدر حكمنا على هذه الملهاة السلوكية لما تفيض به من تهاون كبير بالقيم الأخلاقية، فلابد أن نضع نصب أعيننا أموراً شتى؛ أولها أن الملهاة السلوكية من ضروراتها أن تكون ملهاة ذهنية، إذ لا تمس العواطف ولا تسمح بالإبانة عنها بصورة فعلية مهما يكن أمرها؛ وهي لهذا السبب لا شأن لها بأي طريقة من الطرق بعواطفنا، بل هي تتجه على الدوام إلى عقولنا ومنطقنا بصفة خاصة. والتندر فيها تندر ذهني خالص، والتذاذنا إياه يأتي من ناحية عقولنا لا من ناحية قلوبنا؛ وهذه السعة الذهنية التي تتسم بها ملاهي إثردج وملاهي كونجريف تجعل ما فيها من ألوان المجون والابتذال قليلة الضرر على التحقيق، بالقياس إلى غيرها من الملاهي. والكتاب الخليع حقاً هو ذلك الكتاب الذي يتلاعب بعواطفنا، تاركاً عقولنا وراءه ظهرياً. والخلاعات التي تفيض بها ملاهي فترة عودة الملكية قلما تستخدم، إذا هي استخدمت، إلا لكي تثير ضحكة من ثنايا النكتة التي تنفذ تلك الخلاعات من خلالها. ويطلب من الجمهور هنا أن يكون بليد الإحساس بلادة خالصة. وبلادة الإحساس هذه تفل من غرب ما عساه أن يكون ذا أثر سيء لولا هذه البلادة، وتجعله عديم الضرر.

وملهاة السلوك قد اهتمت أشد الاهتمام، فضلاً عن ذلك، بهذا الاتجاه في جميع الملاهي الراقية، وبالأحرى بالشخصية المتكلفة، والموضوع المتكلف، إنها ملهاة واقعية، ولكن واقعيتها لم تكن كواقعية ملاهي جونسون الذي كان يتعمد أن يعرض لنا فيها عن طريق طرزه أو عن طريق انماطه لمسات من الحياة في عصره، إننا نجد فيها قدراً ضخماً من التلميحات إلى أحداث محلية، وموضوعاتها مستمدة في كثير من الأحيان من مجريات الحياة الحقيقية في عصره. والملهاة السلوكية تعطينا هي أيضاً صورة من الحياة الواقعية، إلا أنها حياة واقعية داخلها الاصطناع؛ وأكثر من هذا أنها هي الأجزاء من الحياة الواقعية الأقرب إلى الأخيلة والأوهام، أو أجزاؤها التي تكاد تكون في نظرنا أقرب إلى الأمور غير المادية. وهذه هي الحقيقة

التي وفق لامب إلى اكتشافها في موضوعه: بحث في الملهاة الاصطناعية في القرن الماضي[١]. وهذا الموضوع وإن خالطه شيء من المبالغة، وفقد بذلك شيئاً من قيمته، إلا أنه قد أحاط بحقيقة هذا النوع الفريد، مما أبدعه الكتاب في ميدان التأليف المسرحي. ولقد حاول كل من إثردج وكونجريف محاولة لم تنقطع في رسم ملامح الحياة الأكثر تهذيباً في أيامهما– وبالأحرى ما كان عصرهما يتسم به من بهجة وفطنة وظرف. وقد حاولا كذلك أن يصنعا السلوك الذي كانا يصورانه، وبعبارة أخرى، أن يصورا ذلك السلوك في أروع صوره لطفاً وروحانية. وعلى هذا، فنحن حينما نقول إن هذه المسرحية مسرحية واقعية من حيث أنها تعطينا صورة من الحياة المعاصرة لها في بيئة عاصمة البلاد التي ظهرت فيها، فواجبنا أن نقيد هذا القول بالنص على أن تلك المسرحية لا تعطينا إلا صورة لنواح معينة فقط من الحياة المعاصرة، وأنها تعالج تلك النواحي بطريقة خاصة بها.

ثم لا يزال أمامنا أمر جدير بالنظر في ختام هذا البحث، فالملهاة كما رأينا من قبل هي ما يثير ضحك المجتمع الراقي على انحرافات وأمور شاذة معينة.

ولقد كان مجتمع عودة الملكية مجتمعاً غريب التكوين، لا يشبه مجتمعنا الحديث ولا مجتمع عصر إليزابيث، ولهذا ربما كانت الأشياء التي تعد في نظره أشياء شاذة أو منحرفة لا تمت إلى فكرتنا عن الانحراف بأية صورة من الصور. فإذا كان لنا أن نزن هذه وزناً صحيحاً لزم أن نضع أنفسنا بقدر المستطاع في موقف العملية من أهل القرن السابع عشر.. يجب أن نلم بتاريخ الحياة ودقائقها في هذه الفترة إلماماً صحيحاً.. يجب أن نستيقن من أن الزوج الغيور في ذلك العهد، وفي هذا المجتمع الراقي بخاصة، كان شخصاً مضحكاً حقاً، لا لشيء إلا لأن غيرة الأزواج في مثل ذلك المجتمع كانت شذوذاً في العرف وانحرافاً عن التقاليد. ومن هنا لم يكن ممكناً تصور الزوج الغيور إلا كمشروع للبسط المضحك، ولم يكن

(١) On the Artificial Comedy of the Last Century.

ممكناً تصوير استغفاله إلا على أنه لون من ألوان المزاح، فالذي قد يكون في نظرنا موضوعاً مثيراً للرثاء، بل ربما موضوعاً فظيعاً، يزيد في نظر هذه العملية من أهل القرن السابع عشر على أن يكون مصدراً، بل مصدراً أصيلاً، للضحك.

ونحن، بناء على ذلك، حينما لا نستطيع أن ننكر أن ثمة كثيراً من الفقرات في روايات إثردج وكونجريف تبدو في نظرنا اليوم شديدة الابتذال، شديدة الهجر والفحش، يجدر بنا عندئذ أن نحاول، صادقين، أن نستذكر روح عصر تلك الملاهي، وفوق هذا، أن نربط بين مادة الضحك فيها وبين مظاهر الضحك وأسبابه في أزمان أخرى وأماكن أخرى.

الملهاة المهذبة:

إن الملهاة السلوكية التي من هذا النوع، في جميع مقاصدها وأغراضها كان أمرها قد تلاشى في أوائل القرن الثامن عشر بمجرد أن تلاشى مجتمعها الخاص الذي وجدت هذه الملهاة من أجله. والواقع أن كونجريف. دهقاتها الأعلى، كان قد ولد قبل أوانه بعشرين عاماً؛ والمحقق أن الملهاة السلوكية كانت لا تزال ماضية في سبيلها، ولكن في صورة معدلة، لقد كان تلاشيها من حيث شكلها الأصلي بسبب اندفاع ذوق الجماهير إلى الناحية العاطفية، إلا أنها مع ذاك استمرت في الظهور، ولكن في تلك الصورة التي أطلق عليها في القرن الثامن عشر اسم: الملهاة المهذبة. وهذه الملهاة المهذبة هي الملهاة السلوكية التي كانت تناسب الطبقة الراقية– والتي لم تكن أرستقراطية بطبيعتها– في هذا القرن. والتي جاءت بعد الطبقة التي كانت تماثلها في عهد شارل الثاني؛ ولقد كان أول استعمال هذه التسمية، على ما يظهر، على يد أديسون في نفس السنوات التي شهدت تطور هذا النمط، إلا أنها لم تتضح بمعناها الصحيح في أي مؤلف كما اتضح ذلك في هذه المقدمة التي لا يعرف كاتبها، وهي مقدمة المجلد الثالث من كتاب: المسرحية البريطانية الحديثة **The modern British Drama** (١٨١١). وقد ورد

وصف ملهاة الزوج المهمل The Careless Husband (لكاتبها سبر Cibber) على أنها: أول ملهاة مهذبة شهدها المسرح الإنجليزي، كما أنها طليعة عدد ضخم من طبقة من المسرحيات التي تشبهها والتي تختلف من الروايات السابقة في أنها لا تصور لك عملية نزوة جامحة من نزوات النفس مندفعة في صورة عنيفة إلى إنجاز شهواتها؛ إن هذه المسرحية لا تصور لك حالة الإنسان الطبيعية. بل حالته المصطنعة. إنها لا تعرض لك الأخلاق وهي تعمل تحت سيطرة شعور طبيعي، بل تعرضها وهي محجوبة عن ميولها الأصلية بواسطة عادات الحياة العليا وقوانينها وطقوسها.

ونلاحظ وجود شيء من سوء الفهم هنا بالطبع، مرجعه بأكمله على الأرجح إلى أديسون، ولكن الخصائص التي تتحدد على هذا النحو هي الخصائص الخالصة للملهاة المهذبة. فجيل الملكة آن والجيل الأحدث منه والذي عبر بمنتصف القرن الثامن عشر كان كلاهما جيلي عواطف رقيقة مرهفة وأقل أرستقراطية من حيث صبغتهما الطبيعية من جيل الملك شارلز، لقد كانت الصبغة الذهنية لا تزال تغلب عليهما، إلا أن التغييرات الشاسعة التي حدثت في السنين التالية لثورة سنة ١٦٨٨ قد تركت آثارها في الطبقة الراقية وفي المسرح، ولقد ازداد الجيل نفسه خنوثة عما كان من قبل. وكانت الكلفة والمظاهر تسيطر على حياة الطبقة العليا من المجتمع؛ وهذه الكلفة وتلك المظاهر هما ما تصوره لنا تلك الملاهي المهذبة، ومن ثمة فقد تلاشى كل ما كان في المسرحيات الأقدم عهداً من سمات الرجولة والشهامة؛ ثم إذا كانت ملاهي عودة الملكية قد عرضت لنا صورة للمجتمع أشد اصطناعاً مما عرضته علينا ملاهي جونسون، فلقد كانت هذه الملاهي المهذبة أكثر اصطناعاً بمراحل من ملاهي إثردج وكونجريف. لقد كانت الملاهي تتنزه عن إيراد معظم الخلاعات وألوان المجون التي كانت تشوه الملاهي القديمة من وجهة نظر النقاد الأخلاقيين، أما الدسيسة فكانت سوقها نافقة في تلك الملاهي، إلا أنها كانت دسيسة تستخفي عن الأنظار في أستار مصطنعة.. وفضلاً عن هذا.. فقد كانت

دسيسة تتخللها العواطف الرقيقة التي تسمو بها سمواً كبيراً ولقد قرر كاتب مقدمة كتاب "المسرحية الإنجليزية الحديثة، أن ملهاة الزوج الشاك: **The Suspicious Husband** تنفرد من بين الملاهي بأنها مثل أسمى للملاهي المهذبة في عهدها الأخير؛ ونحن نجد في هذه المسرحية، بالرغم مما تفيض به من الترخص في مشاهد الشراب والغزل، مسحة دافئة من العواطف الرقيقة.

ونلاحظ أن ألوان السلوك الخشنة قد حل محلها جو من التأدب واللياقة. ثم إنه إذا حدث أن وقعت أنظارنا على ما يلوح لنا أنه أمر يمت إلى الرذيلة بطرف في بعض المواقف التي تتسم بشيء من الدهان والملق فإن عناصر الترخص وانطلاق الشهوات الأشد قذارة لا تلبث أن تتلاشى ويحل محلها روح أكثر احتشاماً ولياقة.

على أننا نجد في هذه الملهاة المهذبة شيئاً أكثر من أن يكون مجرد هذه النغمة الأخلاقية التي تفصلها من النمط الأقدم منها عهداً في تاريخ الإنتاج المسرحي في عالم الملهاة. فبراعة التندر التي تميز ملاهي كونجريف لا يكاد يكون لها أي شأن فيها؛ والضحك لا ينشأ فيها من التخيلات ذات الدعابة الحلوة التي يبتكرها أناس لوذعيون أوتوا نصيباً وافراً من الذكاء، بل ينشأ من ضروب التكلف التي يتسم بها هذا المجتمع ذو السلوك المفتعل. فهذه الليدي بي مودش ومن يلوذ بها من الظرفاء ليسوا من الحذق الأصيل في شيء، وإن كانوا على جانب من الذكاء في ناحية من النواحي، لكنهم مع ذاك لا يضحكوننا بسبب حضور بديهتهم وسرعة نادرتهم بقدر ما يضحكوننا بمظاهرهم المتكلفة المستظرفة، وأسلوب حياتهم الشديد الاصطناع. إن أبطال الملاهي السلوكية الأقدم عهداً هم عادة أناس عاديون– أمثال كيرلس وكورتين.. وبوجارد– أولئك الذين يضحكوننا تارة على أهل التكلف المبالغ فيه أشد المبالغة، وعلى أهل الجهالة الجهلاء تارة أخرى. أما هنا فتصبح الحماقات بمكان البؤرة من الصورة، كما يتلاشى منها الناس العاديون.

ملهاة الدسيسة:

إن ثمة نمطاً من الملهاة استطاع أن يحتفظ بوجوده دائماً تقريباً خلال المدة الطويلة التي عبرها منذ أن وجد في أيام فلتشر حتى نهاية القرن الثامن عشر، وهو نمط ظل مستقلاً بنفسه عن الملهاة السلوكية، وسليلتها الملهاة المهذبة.. أما هذا النمط فهو ملهاة الدسيسة. ولعل من النادر أن تجد ملهاة خالصة من هذا النوع. ولكن يوجد عدد لا يحصى من الملاهي التي تجعل من الدسيسة عنصراً بارزاً من عناصرها ولذا يجدر بنا أن نجعل هذا النمط فرعاً قائماً بذاته. وينشأ الضحك كله أو جله في هذا اللون من الملهاة، كما يدل عليها اسمها. من صنوف التخفي والدسائس والتعقيدات التي تقوم عليها عقدة الموضوع وفي بعض ملاهي فلتشر، وفي جميع ملاهي مسز بهن **Mrs Behn** ومسز سنتليفر (**Mrs Centlivre** سنتييم وجنيه) تتركز عناصر الإمتاع كلها في المعالجة البارعة لسلسلة من المواقف التي رسم هؤلاء خطتها رسماً دقيقاً، تلك الخطة التي تؤدي إلى أخطاء مضحكة لا حصر لها وإلى نهايات مسلية. وهذه الملهاة تقع بوجه الإجمال دون تلك الأنماط التي كنا نتناولها بالفحص بشوط كبير وذلك لصلتها الوثيقة بالمهزلة، وإن اختلفت منها في أنها عادة لا تستعمل هذا الهزل السمج أو الحوادث الغليظة فيما يدعو إليه تطورها. وفي أحوال كثيرة جداً لا تنتهي تعقيدات ملهاة الدسيسة إلى شيء، اللهم إلا لمجرد المواقف المضحكة، هذه المواقف التي ترجع عوامل الإضحاك فيها إلى ما تعرضه من ألوان التناقض وعدم الملاءمة الذهنية. ولا يمكن أن يشتمل هذا النمط من الملاهي على شيء من النكتة البارعة أو شيء من الفكاهة بصورة عملية، بل لا يمكن أن يقبل ولو شيئاً قليلاً من اللمز، وكل ما يبد هنا فيه هو ملهاة المواقف الخالصة التي نجدها قد تطورت كأحسن ما يكون التطور الرفيع المسلي. ولملهاة المواقف هذه- كما رأينا- قيمه الذاتية الممتازة، ويجب أن يكون لها مكانها الكريم بين الأساليب الميسرة لكاتب الروايات المضحكة. على أن مكمن الخطر فيها هو أنها تصبح إذا بولغ فيها، شيئاً تافهاً رتيباً، ثم لا تلبث مشاعرنا

وعقولنا أن تستغلها بالتدريج. ومن مساوئها أيضاً أنه بمجرد أن يبطل ما في تطور الموضوع من جدة وطرافة، فإننا لا نستشعر فيها أي مسرة، ولا نجد لها أية قيمة.

أما ملهاة الدسيسة فعلى العكس من ذلك تماماً، إذ أنها أكثر شمولاً وأوسع أفقاً من كثير من الأنماط الأخرى. والدسيسة التي تعرضها لا تتقيد بزمان أو مكان.. إنها توجد في عالم من صنعها هي، وهي لا تزخرف لنا سلوك الناس في زمن بعينه، وموضوعها هو البسط المداعب المرح للإنسانية كلها.

ولهذا كان واجبنا، ونحن نكب على دراستها أن نأخذ حذرنا، فلا نقع في أحد طرفي الإسراف: يجب أن نأخذ حذرنا فلا نعيبها بسبب أن ما يلذنا منها سطحي محض ولا عمق فيه؛ ويجب أن نأخذ حذرنا أيضاً فلا نسرف في الثناء عليها بسبب المهارة التي يتطور على ضوئها الكثير من هذه الملاهي.

وملهاة الدسيسة تقف على القطب الآخر من عالم الخلق المسرحي، إذا وقفت مسرحية من نوع **The way of the World** على القطب المقابل، إذ أن إحداهما تهتم اهتماماً مطلقاً على المظاهر الخارجية للإضحاك، بينما تقوم الأخرى على البسط الذهني فحسب. وأسمى أنماط الملهاة، وبالأحرى ذلك الذي يلقي أوفر نصيب من النجاح فوق المسرح، وأوفر نصيب من العناية في الدراسة هو ما كان مزيجاً من هذين النوعين بعامة.

الباب الرابع

الملهاة المفجعة

إلى هنا نكون قد استعرضنا الملامح الأساسية لتينك الصورتين من صور التعبير المسرحي، وهما الصورة المفجعة، والصورة المضحكة، اللتان اشترهتا منذ عهد أرسطو بأنهما الصورتان الأساسيتان بين جميع صور التأليف المسرخي؛ واللتان تصلحان في الوقت نفسه لأن تكونا مقاسياً في النظر في أنماط أخرى؛ على أنه كان يوجد في أيام اليونان فضلاً عن هذين النوعين المسرحية الساتيرية **Styric** وهي نوع يختلف عن الملهاة وعن المأساة على السواء، بينما كان بعض الكتاب المسرحيون ينتجون ألواناً أخرى من المسرحيات متفرعة من المسرحية المفجعة المادية التي تنتهي بالوفاة، أو يدخلون بعض عناصر التضحيك في روايات ليست مضحكة بحال من الأحوال على أننا نجد ما هو أكثر من هذا في تاريخ المسرحي الروماني، فقد كان ثمة كاتب كاتب لاتيني واحد على الأقل، ربما كان يأخذ الملهاة الإيحائية الأكثر تحرراً، يجري في كتابه مسرحية مضحكة ذات شخصيات مأخوذة من أساطير البطولة وأقاصيص الألهة. وعلى هذا فقد كان ثمة سلف كلامي صالح لهذا النمط من المسرحية، أو بتعبير أدق لأنماط من المسرحية كانت تمتزج فيها ترابع المآسي والملاهي العادية بصورة أو بأخرى. ومنذ ما قام مسرح جديد في أثناء عصر النهضة، وبخاصة عندما أخذ هذا المسرح يزدهر في إنجلترا، حيث أتاحت حرية التقاليد الرومنسية الفرصة لتطورات أبعد مدى، أخذ هذا الاتجاه نحو المزج بين النوعين يزداد أكثر فأكثر، مما كانت نتيجة قيام أنواع متباينة تبايناً شديداً، منها الملهاة الرومنسية والملهاة المفجعة لصاحبها بومونت وفلتشر، واالمأساة التي يتخللها كثير من التفريج المضحك؛ ثم نشأت فضلاً عن ذلك كله وبفضل ما

حدث من التبدل في وجهات النظر الاجتماعية، الملهاة العاطفية الرقيقة حيث كان الضحك ينحى جانباً في سبيل تأملات أخلاقية وأشجان عاطفية.

نظريات في الملهاة المفجعة:

إن مشكلة اللهاة المفجعة والمأسات ذات النهاية السعيدة القريبة الصلة بها هي من المشاكل التي طالما تناولها الأقدمون بالبحث. ولقد كان نقاد النهضة الإيطاليون لا يرون بأساً في معظم الأحوال في أن تنتهي المأساة نهاية سعيدة. وقد كان جيرالدي شنتيو **G. Cinthio**، وسكالجر وكاستلفترو ويجيزون هذا النوع بالإجماع، وتبعهم في ذلك كثيرون من أصحاب النظريات الفرنسيين، أمثالل لاتاي **La Taille** وفوكلان **Vauquelin** ولم يكونوا يحفلون عادة إلا بفرق واحد هو أن النهاية السعيدة في المسرحية الجدية لا تعدو كونها نهاية لا تحقيق فيها كارثة بأحد، أما في الملهاة فالكوارث أشياء لن تهدد أحد في نهايتها ولقد رأينا في بحثنا لوحدة العمل (أي وحدة الموضوع) أن المشكلة الفرعية الخاصة بملاءمة، أو بالأخرى يجوز المزج بين عنصرين خالصين من الأسى والضحك كانت من المشاكل التي توفر عليها الباحثون كثيراً وكان البعض يحاولون الدفاع عن هذا النمط الحديث بالاستشهاد بالطبيعة مندوحة من استبعاد هذا الدفاع من النظرة الأولى، إذ أن احتذاء الطبيعة احتذاء صادقاً ليس هو المحك الذي يكشف عن قيمة المسرحية؛ وكم في الطبيعة أشياء لا يمكن أن يرضي الذوق السليم عن مسرحيتها، ولا بد من العناية بإقامة الانسجام فغي عملية المزج بين الأساليب المختلفة للحياة العادية قبل أن نجمع بينها بصورة فنية في مسرحية واحدة. إن المسرحية تقوم على الحياة، لكنها الحياة المختارة المستنسخة المتسقة الأجزاء، إنها تصور أحوال عقولنا وقلوبنا محررة، وقد وضعت بمعزل عنا في صورة نأخذ على العيون مساريها. إن المسرحية ليس لها قوانين خاصة بها فقط، بل إن لها لمميزات خاصة بها أيضاً. إنها الحياة والأخلاق الإنسانية تسامينا بهما ووضعناهما فوق مستوى من الوجود جديد، حيث تسيطر قوانين أخرى وعادات أخرى غير تلك

القوانين وهذه العادات التي تسيطر في هذه الأرض، ولهذا فنحن لا نستطيع أن ننقد هذه المسرحية من وجهة نظر الوجود الطبيعي.

المزج بين المأساة والملهاة:

ونحن حينما ننتقل من النظر المجرد إلى التطبيق العملي ندرك من فورنا، وحينما نستعرض أولاً تلك الروايات المفجعة التي أجاز المؤلف أن يدخل فيها عنصراً معيناً من العناصر الضاحكة، أن مثل هذه المادة الضاحكة يمكن استخدامها بأغراض ثلاثة جد مختلفة، وفقاً لأهداف الكتاب المسرحيين الأساسية، وهكذا يمكن استعمال العنصر الضاحك، بادئ ذي بدء، بوصفه عنصراً مباينا للعنصر المفجع فحسب. وفي هذه الحالة ندر أن يثير، أو أن يقصد به أنىن يثير، أي شيء من الضحك. ومشهد البواب (الحاجب) في مسرحية ماكبث هو مشهد ضاحك إذا شئنا أن يكون كذلك، إلا أنه يكون نوعاً من التلهي الذي لا نستخدمه إلا لنزيد من شناعة الحوادث الجارية داخل القصر، فهو بدلاً من أن يخفف من وطأة التوتر المفجع في سلسلة حوادث الموضوع، يزيدها ضغثاً على إبالة كما يقولون. ومثل هذا الأثر يحدثه مزاج المهرج في مأساة الملك لير، ذلك المزاح الذي لا يصنع شيئا إلا أن يزيد في صرامة مشهد الجنون المرعب، وصرامة العناصر العاصفة ومن هذا القبيل أيضاً مشهد حفاري القبور في هاملت، فهو مشهد إن تكن أجزاء منه ربما أتاحت مهلة من الراحة للعواطف الشديدة التوتر، قصد به تأكيد القنوط المفجع بواسطة هذه النكات الكتيبة الكابية التي راح الحفار يقذف بها العظام البالية والجماجم الخاوية. وفي الحق إننا لا بد واجدون أن معظم هذه المشاهد الضاحكة في غمرة مآسي شكسبير هي وجه من أوجه التضاد مع لذعه الأسى فيها، وهي لهذا تزيد استعار هذه اللاذعة بما تهيئه في نفوسنا من حالة مغايرة، بدلاً من أن تخفف من تلظى مشاعرنا. على أننا نجد أن الغرض من هذه المشاهد الضاحكة يكون أحياناً هو التفريج منا من إصر الحزن، فمشاهد الخدم ومشاهد مركوتيو في روميو وجوليت في مثال لذلك، ونحن نجد أن العنصر الضاحك هنا هو عنصر من

عناصر التسلية الخالصة، وقد قصد به إلى هذه التسلية بالفعل، قصد به أن يكون متنسفساً لإراحة أعصابنا في وسط العمل المفجع، فكان ذلك فعلاً. ولم يكن شكسبير بتوسع في تطبيق هذا المذهب في التفريج، ولو أنه كان سمة ملحوظة في كثير من مسرحيات الحقبة الأولى من القرن السابع عشر. ومن المحتمل تماماً أنه قد أدرك الصعوبة التي ينطوي عليها هذا المذهب فيما يتعلق بالتنسيق النهائي للأشخاص الفكهين، وقد جرت العادة بالتخلص من هؤلاء بالموت، فهذا مركوتيو يغتال في روميو وجوليت ومثله برجتو **Bergetto** في رواية **Tis pity** لصاحبها فورد. على أن نهاية أمثال هذه الشخصيات لا تملأ نفوسنا بالنكهة الأصيلة للمأساة. ونحن نشعر بأن ثمة شيئا غير طبيعي في ميتاتهم، إن إثارة من الشك تنشب في أذهاننا، والشك من الأشياء القتالة لروح المأساة، ثم تأتي في المرتبة الثالثة بعد هذا تلك المشاهد الضاحكة التي تربط بينها خيوط من الموضوع المنتظم والتي ربما كان تطورها وفقاً لخطوط ذاتية لا تتبع فيها غيرها، تسير في موازاة الموضوع الأصلي، بل ربما كانت مستقلة عنه أحيانا. ومعظم هذه المسرحيات القائمة على تلك الخطة قمينة بالتعرض للكوارث الفنية، وحيث تخدم مادة الإضحاك أغراض التباين، كما هي الحال في روايتي **Silver Tassie** وجونو والطاووس لمؤلفهما سين أوكاسي، يكون من الممكن أن تتسق اتساقاً والممادة المفجعة، مهما بلغت هذه المادة في لحظات معينة من ضجيج وجلبة، إن الضحك الذي يتحول فجأة إلى نبثه مذعورة، أو صيحة ألم.. الضحك الذي يأتي في إثر عمل من أعمال الخوف والرعب بصورة تهكمية ماجئة.. إن هذا الضحك يكون جزءاً لا يتجزأ من موضوع أكبر وأهم. ولكن الشك الذي يقحم نفسه بنفسه، كثيراً ما يكون ضحكا ناشزاً ولا يزيد على أن يحدث اضطراباً وربكة. لقد كان في مستطاع شكسبير أن يدخل شخصية مضحكة مثل فولستاف في تاريخ هنري الرابع، إلا أنه لم يكن يستطيع أن ينجح في إقامة الإنساق بين جانبي الهزل والجد في ذلك بغير الربط بين المادة الهازلة والمادة الجدية؛ وبغير إخضاع الأحداث

التاريخية لجو ألحان. إن لدينا الشيء الكثير من الملاهي المفجعة، ولكن النماذج التي تتوفر فيها المهارة الفنية البارعة الاتساق من هذه المسرحيات عدد جد قليل، وذلك لأن روح الفجيعة الصادق إن هذ إلا عروس غيور من عرائس الفن، ولغيرتها هذه لا ترضى بأن تقترب من عرشها عروس أخرى.

ويجب أن نعترف، على العكس من ذلك، بأن اتحاد العناصر المتضادة في مسرحية واحدة يؤدي في أحوال كثيرة إلى النجاح المسرحي، فالمأساة التي تحتوي على نغمة خافتة ضاحكة من نغمات التباين أو التفريج، والملهاة التي تستثار فيها الأشجان من حين إلى حين هما من المسرحيات التي نأنس إليها ونستظرفها عادة.. هذا، بينما الميلودرامة تتنوع مشاهدها باطراد.. تلك المشاهد ذات الحركة المثيرة الجدية المشوبة بنتف من التهريج الهازل المسف على أننا إذا أمعنا النظر في هذه الأنماط الثلاثة، لوجدنا أن النمط الأول يستخدم مادة الضحك لأغراض خاصة به هو، بينما نجد أن العناصر المحركة للأشجان في ملاه مهينة، أو العناصر الجدية في الميلودرامة لا تهدف إلى كفالة توتر العاطفة لنفجع. ونحن بهذا نعود أدراجنا إلى أحد أحكامنا الأولى، وبالأخرى إلى ما قلناه من وجود أنواع معينة من الانطباعات (التي تصدر عنها أنواع متناظرة من الفن المسرحي) بعضها يندمج في بعضها الآخر اندماجاً يقوم على الملهاة الفنية، وبعضها يتطلب من جمهور النظارة الانتباه المركز التام الذي لا ينشغل بشيء سواء، إن الإثارة الناجمة عن الميلودرامة قد ترافق الهزل في سهولة ويسر، والأشجان العاطفية قد تساير الفكاهة جنباً إلى جنب؛ إما المأساة في ذاتها فتتطلب: أولاً، وجوب أن يكون أي تمازج ضاحكاً مطابقاً للنغمة المفجعة مطابقة روحية، ثانياً، وجوب أن تكون أمثال هذه المادة الضاحكة في مرتبة ثانوية جداً بالنسبة إلى المادة المفجعة.

الملهاة العاطفية:

على أنه يبقى أمامنا بعد كل ما تقدم تلك المشكلة الناجمة عن صورة من صور التعبير المسرحي متميزة تميزاً كلياً، بحيث لا يحمل أن نسميها لا مأساة ولا ملهاة، وإن كان هذا الاسم الأخير الذي يدخل في هذه العبارة "الملهاة العاطفية" قد جرى عليها بكثرة كاثرة. والمسرحية العاطفية ليست بالطبع نوعاً واحداً، وقد كان لها منذ أن نشأت في السنوات الأخيرة من القرن السابع عشر تاريخ طويل خصب امتد حتى لحق بالعصر الفكتوري حينما تداخلت مع صور الملاهي الأخرى وكونت أنواعاً جديدة كذلك. وفي أثناء هذه الفترة الطويلة كلها كان التغير المستمر يطرأ عليها شكلاً وروحاً، حتى لا نرانا هنا أمام نمط واحد يمكن التعرف على ملامحه في سهولة ويسر، بل نرانا أمام أنماط عدة لا يمكننا أن تتناولها بالدراسة جميعاً، أو أن نتناول منها نمطاً محدداً بارز المعالم. ولعل في اختيارنا لثلاثة من الصور التي تبدو في كل منها هذه الملهاة العاطفية ما ييسر تحليلها تحليلاً نقدياً.

إن الملهاة العاطفية لم تكن في أول أمرها شيئاً غير ملهاة السلوك محورة في فصلها الأخير. وقد طرأ عليها تحول شديد فجائي من الانفعال الأخلاقي، أو تغير سريع في مجرى الموضوع. ومن هذا ما نراه في ملهاة **Lovers Last Shift** لكاتبها، **Cibber** وهي الملهاة التي جرى المؤرخون على اعتبارها البذرة التي نشأ منها هذا النوع وإن لم يتوخوا جادة الصواب في ذلك، فالبطل في هذه الملهاة بطل عادي من أبطال المدرسة السلوكية، ويظل أمامنا هكذا حتى نراه في الفصل الأخير يثوب ويتوب ويسلك طريقًا من الحياة جديدًا؛ ولقد كان سبر، كما نص على ذلك هو نفسه في ختام روايته، رجلًا أخلاقيًا:

ولكني أقولها مرة أخرى

لقد ظل فاجرًا مغليمًا أكثر من أربعة فصول يا سادة!

ونحن نلاحظ أن هذا النمط في تلك الصورة الغريبة ليس له أهمية خاصة، إذ

أنه لا يصور إلا مجرد نوع غريب من الملهاة العادية، شوهتها هذه الخاتمة التي لا تنسجم فنيًا مع بقية الرواية، والتي جاء بها المؤلف لا لشيء إلا لكي تساير بعض ما كان يجول بالبال من الخلجات الأخلاقية. وهذه الخلجات الأخلاقية التي تسبق فتجول بالبال هي بطبيعة الحال من اتفه ما يلجأ إليه كاتب. ونحن نلاحظ أن التوبة في ملاهي سبر تستر وراءها في الواقع ركامًا من الآثام.

على أننا إذا مضينا في القرن الثامن عشر قدمًا، وجدنا أن هذا اللون الغريب من الملهاة العاطفية (التحولية!) آخذ في الانهيار، ثم تحل محله مسرحية عاطفية صحيحة، قد تشتمل، على مادة ضاحكة من نوع ما. فإذا حدث أن اشتملت الرواية على مادة ضاحكة لم نجدها ناشئة عن الموضوع العاطفي الخالص أو الشخصيات العاطفية الخالصة، ولكن عن أجزاء الرواية التي يسودها جو ضاحك معتاد. ولعل المثلين التاليين يصلحان لتوضيح تلك النقطة. ففي رواية الهارب **The Fugitive** لصاحبها جوزيف رتشردسن، نجد موضوعًا عاطفيًا جليًا يتناول السير وليم ونجروف وأبنته جوليا التي يفكر في تزويجها من لورد دارتفورد. إلا أننا نجد حول هذه القصة الرئيسية سلسلة من الحوادث والقصص الاستطرادية التي قوم فيها بكل "الطرز والثيبات" تقريبًا كل من لارون ودونل والأدميرال كليفلاند. ولسنا نبتسم ولو مرة واحدة في الجزء اول من الموضوع وابسط كله ينشأ من المشاهد الثانوية الأخرى، تلك المشاهد التي يجعلونها جزءًا أساسيًا في بناء ملهاة الطرز. ومن هذا أيضًا ما نراه، في ملهاة السر **The Secret** لصاحبها إدورد موريس، حيث يشتد الركز على الناحية العاطفية حينما ترفض روزا الزواج من هنري بسبب فقرها، وحينما يرفض هنري بعد ذلك الزواج من روزان بسبب ما يكتشفه من أن فقر حبيبته كان نتيجة لما صنعه أبوه هو نفسه. فهذا شيء جدي تمامًا. والبسط في هذه الرواية أيضًا ينشا باجمه من موضوع ثانوي ضاحك غير الموضوع الأصلي، يتناول "الطرز" المكونة من ليزارد وعائلته. فهذان المثالان الكبيران الدلالة كما يبدوان، هما برهانان ناصعان على أنه ليس ثمة في الواقع شيء مما يسمونه االملهاة العاطفية التي تتفق

والقصص الاستطرادية ذات الصبغة الضاحكة العامة، أو التي تنخرط في سلكها.

ومن هذه المسرحية العاطفية في القرن الثامن عشر نشأت مسرحية المشكلة The problem drama في السنوات الأخيرة. فنحن لا نستطيع أن نسمي "بيت دمية" رواية عاطفية، بل لا نستطيع إطلاق هذا الاسم على رواية مثل "كنديدا". إلا أننا مضطرون من الوجهة التاريخية إلى التسليم بأن ما كان من أمر روايتي الهارب والسر في نظر أهل الفترة الأولى من عهد الملك جورج هو نفسه ما كان من أمر روايتي كنديدا وبيت دمية في نظر أهل زماننا هذا، وكلا النمطين يقومان على مبادئ أساسية واحدة، وليس يجعل أحدهما مختلفًا من الآخر غلا نظرة المؤلف وحدها. وهذا في الواقع يدلنا على أن هذا الاسم نفسه، اسم المسرحية العاطفية، هو اسم مضلل: ومستر شو هو بلا شك رجل غير عاطفي في نظرته للأشياء. لكنه يتفق في طرائقه وأهدافه مع موريس ورتشردسن، ولعلك توافقني على أن المسرحية الأخلاقية، ومسرحية المشكلة كانتا أكثر لياقة لكي نسمي بهما تلك الروايات التي تتفق أغراضها وتلك التسمية، وهي الروايات التي شاعت بين عامي ١٧٨١ و١٩٣١، والتي نطلق عليها عادة اسمي الملهاة العاطفية أو المسرحية الجدية العاطفية.

نظرية المسرحية الجدية العاطفية:

لم يكتب شيء كثير عما يهدف إليه الكاتب المسرحي الذي يأخذ نفسه بالكتابة في هذا النوع من المسرحيات، إلا أننا نعثر على قليل من الفقرات التي قيلت في هذا الموضوع، وبخاصة منذ القرن الثامن عشر، وهي فقرات تصلح فلقاء شيء من الضوء عليه. والظاهر أن أول من عنى بهذا البحث هو ديدرو في موضوعه عن الشعر المسرحي (سنة ١٧٥٨)؛ ويبدأ الكاتب الفرنسي بحثه هذا بقوله إننا عبيد العادة، وأن هذا لا يصدق علينا في شيء بمقدار ما يصدق علينا في ميلنا نحو المسرح. وديدرو لا يؤمن بأن المأساة والملهاة هما فقط النوعان الممكن

وجودهما في فن المسرحية، بل يقول بوجود "فجوات" كثيرة بين هذه وبين تلك. وهو يضع أيدينا بوجه الإجمال على أربعة أنواع رئيسية: ١- الملهاة البهجة، ٢- والملهاة الجدية، ٣- والمآساة العائلية الشعبية، ٤- ومأساة العظماء. وهذا التقسيم لا ينقصه عدم الدقة بطبيعة الحال؛ لأنه لا يمكن أن يكون ثمة أي فرق هام بين المأساة التي تكون شخصياتها من أرومة وضيعة، والمأساة التي يكون بطلها ملكًا. ولكن هذا ليس بيت القصيد، إلا أن الذي له قيمته هو تسليم ديدرو بوجود "ملهاة جدية"، و"مسرحية جدية، وتمييزهما تمييزًا قاطعًا عن المأساة والملهاة. إن. "الدرامة" عند ديدرو تتميز من هاتين بغرضها: تتميز من المأساة بتنحيها عن معالجة ظلمات الدنيا وتعاساتها، ومن الملهاة بعدم تشددها في تحقير الرذيلة والضرب على أيدي من يفارقونها، بل باهتمامها بنشر الفضائل، وهداية الإنسان إلى واجباته وترسيخها في ذهنه. وبالأحرى إن كل عمل الكاتب المسرحي الذي يحاول أن يكتب "درامة" هو عمل أخلاقي، بمعنى أن يفلسف عن الأمثلة العليا للحياة الاجتماعية، لا أن يفلسف عن أمور ما وراء الطبيعة، كما يحدث عادة في المأساة.

ولقد ظهر بعد موضوع ديدرو عن فن المسرحية بحث آخر لبومارشيه اسمه: بحث عن المسرحية الجدية- (أو النوع المسرحي الجدي[١]!) وذلك في سنة ١٧٦٧. وعند بومارشيه أن الغرض مت المسرحية الجدية هو إثارة اهتمام جمهور من الناس في المسرح، وجعلهم يسكبون الدموع بسبب موقف من المواقف إذا هو حدث في واقع الحياة لنشأ عنه هذا الأثر ذاته في نفوس هؤلاء الناس. وأول ما تضمنه بحث بومارشيه هنا- وقد أكد الناقد بحق- هو أن "الدرامة" مرآه للحياة. فهو يقول: "إذا كان المسرح صورة صادقة لما يحدث في هذه الدنيا، فواجب بالضرورة أن يكون لاهتمامنا الناشئ من ثمة علاقة وثيقة بطريقتنا في ملاحظة

---

(١) Essai Sur Le genre dramatique serieux. (1-2)

الواقع[1]" أما التضمين الثاني الذي أخذه عن ديدرو فهو أن مشاركة الإنسان إنسانًا غيره في حالته الوجدانية هي من سجايا الإنسان الطبيعية:

إن منظر إنسان شريف ألمت به المحن لما يثير الشجن في قلوبنا، إنه منظر يمس شغاف القلوب مسًا رقيقًا، ثم لا يلبث أن يمتلكها، ثم يضطرنا في النهاية إلى أن نفحص أنفسنا. إنني عندما أرى الفضيلة تضطهدن وتقع فريسة للشر، ومع ذلك تظل جميلة؛ شأنها إلى الأبد؛ جليلة، شأنها إلى الأبد، أثيرة إلى نفوس الناس أجمعين، حتى في حمأة التعاسة– فحينئذ لا يظل أثر "الدرامة" التي تعرض لنا هذا كله أثرًا مبهمًا، مزدوجًا.. إنها الفضيلة. والفضيلة فحسب، هي التي تستولى على مشاعري؛ وتحظى باهتمامي".

وعلى هذه فبحثه إنما يهدف إلى الدلالة على أن "الدرامة الجدية" موجودة وأنها نوع طيب من الأنواع المسرحية، وأنها تزودنا بشيء بهيج له أهمية، شيء جذاب له مغزاه وأثره العميق القوي، وأنها لا يمكن أن تبدو لنا إلا في أسلوب واحد ليس غير، هو أسلوب الطبيعة [2]".

ولا بأس من أن تقدم للقارئ مثالًا ثالثًا لهذه النظرية من نظريات النقد الخاصة بهذا النمط، نستخلصه من بحث كتبه الشاعر جولد سمث سنة ١٧٧٢ يعارض به الرأيين السالفين، وقد جعل عنوانه "رسالة في المسرح أو: مقارنة بين الملهاة العاطفية والملهاة الضاحكة [3]". ومن أعجب العجب أن يبدأ جولد سمث بحثه هذا برأي من الآراء الكلاسيكية التي تقول: إن المأساة تصور تعاسات العظماء،

---

(١) (1-2) Essai Sur Le genre dramatique serieux.

(٢) جميع هذه المقتطفات من كتاب:

Essai sur le genre dramatique, serieux.

(٣) An Essay on the Theater dr: A Comparison between Laughing and Sentimental Comedy

وإن الملهاة تصور نواحي الضعف في الطبقات الوضعية من البشر. ثم يمضي من هذه المقدمة فيقرر أن حناننا الأعلى لا يمكن أن يستثار من أجل الطبقات الدنيا من الناس– وبالأحرى إننا يمكن أن نعطف على رجل مثل بليساريوس **Belisarius**. أما إذا كان أمامنا رجل شحاذ فلا يسعنا أن نستشعر نحوه غير الزراية على أنه يلاحظ مع ذاك أن نمطًا جديدًا من المسرحية قد أصبح محبوبًا جدًا من الشعب، وذاك النمط هو الملهاة العاطفية التي "تعرض لنا فضائل الحياة الخاصة، أكثر مما تظهرنا على رذائل هذه الحياة، وأن التعاسة في حد ذاتها يه التي تركز اهتمامنا في الموضوع المعروض علينا؛ أكثر مما يلذ لنا مشاهدة خطايا الناس وأخطائهم" إن جولد سمث يرفض مثل هذه الفظاعة بلا تردد؛ ثم هو يقتبس، تأييدًا لوجهة نظره رأي أحد الأعوان الذي يقرر وهو جالس بلا حراك يشاهد إحدى هذه المسرحيات العاطفية، فيقول: "إذا لم يكن البطل إلا أحد التجار من أصحاب الدكاكين فلست أبالي أن يطرد من محل إدارة أعماله في، فش ستريت مل، ما دام لديه المال الكافي ليفتتح دكانًا جديدًا في شارع سنت جيلز".

خصائص المسرحية العاطفية:

وهذه الحملة الرعناء غير المنطقية التي شنها جولد سمث، تدلنا، بما لا يقل عما دلتنا عليه تبريرات ديدرو وبومارشيه الفياضة بالإحساس العميق، على الصعوبات التي تعترض سبيل نقد هذا النمط من المسرحية نقدًا صحيحًا. وقد يكون من المناسب هنا أن نقف لحظة لنرى إن كنا نستطيع أن تتبع سماتها الرئيسية بطريقة أكثر دقة. وفي وسعنا أن نقول، إذا نحن نحينا جانبًا تلك "المأساة البورجوازية" أو مسرحية الطبقات الوسطى التي يلتوي جولد سمث فيخلط بينها وبين المسرحية العاطفية، في وسعنا أن نقول إن المسرحية العاطفية لا تختلف من المأساة في عدم وجود النهاية غير السعيدة فقط، ولكن في عرضها للنواحي الجدية بهذه الطريقة التي لا تعمل على إثارتنا ولا تحرك فينا مشاعر الرهبة في المشاهد المعروضة علينا، فافتقارها هذا إلى الإثارة وابتعاث مشاعر الرهبة هو الفارق الرئيسي

الهام بين المسرحيتين. وهي بعكس ذلك، لا تختلف من الملهاة في كونها تفتقر إلى الحوادث المخصصة للتسلية فحسب، ولكن في أهداف الكاتب المسرحي "الجدية" أو "الفلسفية" أو "الأخلاقية"، ويجب ألا نسمح لأنفسنا بهذا الصدد بأن تضللنا كثرة ما كان النقاد يوجهونه من العناية إلى صورة المسرحية في القرن الثامن عشر. إن الكتاب ليلتجئون في هذا إلى عواطفنا التجاء سافرًا، وبخاصة عواطف الحنان والعطف (ومن ثمة هذا الاستمساك "بالفضيلة" في بحوث جولد سمث وديدرو وبورماشيه) ودموع "الحنان" والدموع "العاطفية" هي على الدوام اصطلاحات مترادفة شاع استعمالها في القرن الثامن عشر. على أن مثل هذا الالتجاء إلى العواطف ما هو إلا مجرد ظاهرة مؤقتة ترجع فيما يظهر إلى الضرورة الرومنسية التي لم يكن منها بد لمقاومة التحجر الذهني في ذلك الجيل. وشو لم ير ما يلجئه على مغازلة العواطف في مسرحياته، ويكاد هذا يكون الشأن في مسرحيات بجورنسن **Bjornson**. وكما كانت الآراء الوجدانية والأفكار "العاطفية" التي تدور حول "الإخاء الإنساني"، والتي كانت شائعة شيوعًا كبيرًا في أواخر القرن الثامن عشر، قد أخلت مكانها للآراء العقلية الخالصة التي جاءت بها النظريات الاجتماعية في الوقت الحاضر، وإن ارتبطتا بعضهما ببعض بروابط أساسية، فكذلك ارتبطت عاطفية مسرحيات عصر جورج ومسرحيات شو برباط وثيق.. وإن تكن الأولى تستعمل الطريقة العاطفية، والثانية الطريقة العقلية... وهذا هو كل ما في الموضوع.

فما هو إذن ذلك العنصر المشترك بينهما؛ إن أهمية الإصرار على عبارة "الواجبات الإنسانية" تتجلى هنا.. والملاحظ أننا لا نجد معالجة لهذه المشكلة في أي من المأساة أو الملهاة. وأنت لا تستطيع أن تقول إن هذه المشكلة قد أثيرت في "ماكبث"، وبالأحرى: هل من الخير للإنسان أن يفلت من أحابيل المغريات أو أن يقع فيها؟ وهل في "هاملت" مشكلة ما حول الإصغاء للشبح؟ وهل ينبغي لك أن تصغى بعناية واهتمام إلى ما يقوله لك شبح أبيك أو لا تصغى؟.. إن هذا كله لم

يكن أكثر من مجرد حماقة. إلا أننا نجد أن "المشكلة" قد أكدت في هاتين الملهاتين من ملاهي القرن الثامن عشر، وهما الملهاتان اللتان اتفقنا على أنهما أنموذجان ممثلان لنوعهما[1] ففي الملهاة الأولى نجد أنها العلاقة بين الأب والإبنة، وذلك عندما يريد الوالد أن يدفع بابنته إلى ما يبدو تمامًا أنه زواج وخيم العاقبة؛ ويف الملهاة الثانية نجد أنها العلاقة بين عاشق وخطيبته، فمن جهة لأنها فتاة فقيرة تحت الوصاية، في حين أنه ابن رجل واسع الثراء. ومن جهة أخرى حينما يكتشف حبيبها أن فقرها يرجع إلى أن أباه هو الذي احتجز مالها بالغش والخديعة. فهذا بحق مسرح يقوم على الأفكار العاطفية، ولهذا كانوا يكتبون له مدفوعين بنفس الأغراض التي كانت تدفع من يكتبون لمسرح الآراء التي تقوم على العقل الخالص الذي قيل فيه الشيء الكثير في مطالع القرن العشرين الحاضر. وهذه المسرحية تختلف من تلك في أنها تقدم لنا شيئين: المشكلة، ثم الحل الذي يقوم على أساس الإيمان بالفضيلة الطبيعية؛ بينما يحاول مسرح الآراء العقلية الحديث أن ينظر إلى الحياة نظرة فلسفية ثم يهمل في كثير من الأحيان أن يقدم لها حلًا؛ إلا أن أهدافهما مع هذا كله متماثلة.

مشكلة المذهب الواقعي:

إن ديدرو وبومارشيه يحتجان في دفاعهما عن هذا النمط بأنه يقوم على أساس من الواقعية. وذلك لأنه يتصل اتصالًا وثيقًا بواجبات الإنسان في الحياة العادية. وهنا نعود أدراجنا إلى هذا الرأي الذي درج عليه العرف القديم، والذي قر في الأذهان للقول الذي قاله شيشرون عن المسرح وهل هو مرآه للحياة؟. ولقد رأينا أنه لا يمكن أن يوجد برهان منطقي يؤيد الرأي الذي يذهب إلى أن أي نمط من المسرحية يمكن أن يقوم على أساس من المذهب الطبيعي الخالص. ومع هذا فقد كان ديدرو وبومارشيه على حق حينما ذهبا إلى أن المسرحية العاطفية التي

---

(١) ارجع إلى فصل الملهاة المهذبة ص٢٤٧.

أسهما في خلقها كانت تصور شخصيات هي بالرغم من ظاهرها المصطنع أقرب إلى الشخصيات الطبيعية من الشخصيات النموذجية في المأساة أو الملهاة. فالبطل في المأساة هو شخص غير عادي، رسمه المؤلف بمقياس فوق مستوى البشرية العادية، أما في الملهاة، فالشخصيات المسرحية هي أنماط فقط، وللأحداث في كل من المأساة والملهاة مسحة من الشيء غير العادي، وذلك لأن المأساة تنظر إلى الحياة بمنظار أسود مفظع، في حين تنظر إليها الملهاة نظرتها إلى واد بهيج ضاحك خال من الموت والكوارث، على أن الشخصيات في ال"درامة" تكون مرسومة عادة بوصفها أفرادًا. وتستثار عواطفنا، أو تستحث أذهاننا بحيث يتولد منها، أقل ما يتولد، اهتمام فكري بمصائر هذه الشخصيات، وذلك بينما تكون الأحداث مرسومة بهذه الطريقة التي تجعلنا مدركين دائمًا للعلاقة التي بين المشاهد القصصية وبين تقدم الحياة التي بيننا. ولم يكن ميسورًا والحالة هذه للكثيرين من الكتاب المسرحيين في هذا المجال أن يفعلوا شيئًا أكثر من أن يحاولوا تسجيل أشياء ذات مسحة طبيعية، وكان تصيب محاولتهم تلك هو الإخفاق الشديد في الوصول إلى أي تأثير مسرحي صحيح، وليس بنا حاجة إلى أن نخوض مرة أخرى فيما تم من ذلك كله، وحسبنا هنا أن نؤكد من جديد تلك الحقيقة الجوهرية، ويه أن المسرحية مهما كان نوعها لا يمكن أن تقوم على أساس من محاكاة الواقع، إن أعظم الأخطار التي تواجه كاتب المسرحية العاطفية أو مسرحية المشكلة تنحصر في هذه النقطة... وهذا حق لا مراء فيه؛ وذلك لأنه من اليسير أن نهبط بهذه الصورة من الصور المسرحية إلى مستوى أدنى، ومن ثمة نفقد هذا الشمول وتلك الإحاطة اللذين هما هدف الفنون في أرفع صورها.

الأثار التي تطبعها الدرامة فينا:

لقد رأينا أن هذا النمط من المسرحية يهدف أول ما يهدف إلى تصوير "واجبات الإنسان"، بأوسع ما استعملت فيه هذه العبارة من معان، وأنها بتصويرها تلك الواجبات الإنسانية تقترب نحو الحياة الواقعية أكثر مما تقترب منها المأساة

التي تعالج أمور ما وراء الطبيعة، وأكثر مما تقترب منها الملهاة التي تعالج عادة شئون الفكر؛ وفي وسعنا أن نصوغ ذلك بعبارة أخرى فنقول: إنه بينما تعالج المأساة الإنسان في علاقته بالكون وما ينتظره من الموت بوصفه مشكلة أزلية ذات مغزى رهيب... وإنه بينما تعالج الملهاة الإنسان، المفكر المستمتع بأطايب الحياة؛ في علاقته بأخيه الإنسان، وهو مشغول عن الموت بوصفه شيئًا غير ذي بال في مسرات الحاضر، ثم وهو مشغول عن الكون الأكبر في لذائذ اللحظة التي هو فيها؛ نجد أن "الدرامة" تحاول ان تعالج الوجود الإنساني من وجهة نظر الحضارة العادية، المدركة للموت، لكنها تعالجه دون الإشارة إلى اعتبارات ما وراء الطبيعة، موجهة أكثر اهتمامها إلى العلائق الاجتماعية، لا إلى المشكلات المعنوية المجردة؛ متشوفة إلى البحث، لا في المتع السريعة الزوال فحسب، بل فيما يؤمن السعادة التي تبقى على الأقل على ما بعد اللحظة التي نحن فيها. إن الـ"درامة"، أشبه برجل يملك خزانة من النقود، ثم هو عارف كل المعرفة بقيمة الثروة، ودائم التفكير في خير الطرق التي تمكنه من الاقتصاد لكي يزيد فيما يدخره. أما المأساة فأشبه برجل تعتبر الثروة في نظره مجرد خيال لا قيمة له بالقياس إلى ما يخشاه من القدر والفناء، وأما الملهاة فأشبه برجل يعتبر ملذات الساعة هي الشيء الحقيقي الوحيد، وأن ما تملكه يداه في تلك الساعة هو الوسيلة الوحيدة للحصول عليها.

فعلى وجهات النظر هذه تتوقف الآثار التي تطبعها تلك الأنماط الثلاثة في أذهاننا. ولقد عرضنا من قبل لتلك الآثار التي تحدثها فينا المأساة والملهاة؛ ومن اليسير أن ندرك أن الطابع الذي تحدثه الـ"درامة" فينا هو ذلك الذي يميزها في الوقع من كل من المأساة والملهاة، كما وهم البعض ولو أن الاعتقاد بأن هذا هو الواقع يمكن أن ينشأ بسهولة من أن الـ"درامة" شيء جد مختلف من المأساة والملهاة، وذلك لأنها تقوم على أساس من الحياة مختلف عن أساس كل منهما. إن الـ"درامة" هي في جوهرها تمثيلية الحضارة الواعية، وتطورها منذ سنة ١٧٥٠ يتصل لهذا السبب اتصالًا وثيقًا بالمثل الاجتماعية التي برزت في الحقبة الحديثة. وهي

تهتم بكل المسائل المختصة بالإنسان بوصفه كائنًا ومتحضرًا، إنها تبدأ بالبحث في مشكلة القانون الأساسية، ذلك الشيء الذي ابتكره الإنسان ليعارض به الطبيعة، وكان أول ما فعلت هذا في مسرحية شيكسبير: دقة بدقة **Measure for Measure**، ثم تنتقل بعد هذا إلى مسائل أخرى ذات أهمية خاصة تتصل بسعادة الإنسان بوصفه فردًا في مجتمع يحكمه القانون، ومن ثمة تنتقل إلى مشكلة الحب والزواج والقانون الأبوي– وهو الموضوع الذي استنزفه الكتاب استنزافًا في القرن الثامن عشر. ثم تتسع الدائرة فتتناول الأهواء الاجتماعية ومصائر الطبقات داخل دائرة الهيئة الاجتماعية، على مثال ما تتناوله في مسرحية "اليهودي" لكاتبها كمبرلاند، ثم يزداد مدى اهتماماتها اتساعًا، وفي سرعة عجيبة حتى لتشمل أي شيء يتصل بطريقة من الطرق بالكيان الاجتماعي– كمركز المرأة في بيتها (كما في بيت دمية لإبسن)، ومشكلة العفة قبل الزواج (كما في جونتلت **Gauntlet** للكاتب بجورنسن) ومشكلة الأحياء القذرة المكتظة بالسكان (كما في بيوت العزاب لشو) والعلاقات بين الطبقات الاجتماعية (كما في رواية الطائفة **cast** لروبرتسن) وحتى أسس الحكومة السياسية (كما في عربة التفاح لشو)، وفي بعض الأحيان تطغى القوة الاجتماعية على ما عداها في المسرحية؛ وفي بعض الأحيان تصب في صورة تجعل التسلية القصصية طاغية على الجو الاجتماعي (كما في مسرحية **Barretts of Wimpole Street** لمستر ببسير) حيث نلاحظ أن العواطف أو طابع الـ"درامة" لا تستثار بأقل مما تستثار به في روايات إبسن ومن ينسجون على منواله.

وإذا كان لكاتب الدرامة القدرة التي تنبغي للكاتب المسرحي الأصيل، والتي تتيح له التركيز وحسن التصوير، فإن الـ"درامة"، تستطيع، عن طريق الربط بين المشكلة الخاصة التي تعرضها، وبين أشباهها من مشكلات الحياة، أن تضمن إحداث طابع الشمول والإحاطة نفسه الذي تتميز به المأساة والملهاة. إن لتلك المحاولات الفجة في المذهب الواقعي لن نحقق ذلك، ولكن حينما تكون

الأحداث المسرحية والشخصيات المسرحية صفوة مختارة من أحداث الدهر ورجالاته فإن علاقة ذلك بمشكلات الحياة الاجتماعية بوجه الإجمال سوف تحدث كما لا يخفى ذلك الطابع الأفسح مدى، والذي لا يمكن اعتبار الـ"درامة" شيئًا عظيمًا ما لم تتسم به. ومن ثمة للـ"درامة" الحق كل الحق أن نعدها واحدًا من النماط الرئيسية للتعبير المسرحي. وفي الحقن إنه يمكن أن يقال إن الدرامة هي خير الصور الأنموذجية للمسرح الحديث، وذلك بسبب ما هو حادث فعلًا من سرعة صيرورة كل فرد مجرد جزء من الهيئة الاجتماعية، وبسرعة لم يعهدها العالم من قبل. ولعل من شأن الحياة الاجتماعية أن تحد من نظرتنا الصوفية للكون، لذلك لأن واجباتها المتعددة الجوانب واجبات مذهلة محيرة؛ ثم إن الحياة لم يعد يمكن أخذها بمثل ما كان يأخذها به عظاميو الأزمان الغابرة، حينما كانوا يأخذونها في يسر وفي ابتهاج وفي عدم مبالاة. ولهذا كانت "الدرامة"، وبسبب إصرار كتابها على تناول تلك الشئون التي تقتحم نفسها على تفكيرنا بالرغم منا، هي على ما يظهر، أنسب الصور المسرحية للتعبير عن مثل الجبل الحديث؛ وهي لهذا السبب تفتقر إلى مزيد من عناية علماء النقد، لا يقل عما تفتقر إليه المأساة والملهاة، وهما النوعان اللذان طال عليهما الأمد.

على أننا ينظرنا فيها على هذا النحو. لا يمكن أن نستخدم في تناولنا لها أيًا من المقاييس التي تتيحها لنا الحقيقة والواقع. إن "الدرامة" لا ينبغي أن نتناولها عين الفاحص إلا على أساس أنها فن من الفنون، لأنها ليست أقل من سائر الفنون من هذه الوجهة، ونحن وإن سلمنا بوجوب اتباعنا لطريقة تقربنا من الحياة الواقعية هنا، فإن هذا الاقتراب لن يصل إلى الواقعية على الإطلاق. إن لنا على التحقيق أن نرفض أي مسرحية من هذا النوع تكون المشكلة فيها مقدمة في صورة ملفقة يجعلها تجانف الأصول الفنية؛ وذلك لأنه من التلفيق على الفن نفسه أن نعالج مشكلات الحياة في نطاقهن إلا أن واجبنا مع هذا هو أن نحكم على القطعة وفقًا لأهدافها، وليس وفقًا لما هو جار بيننا من شئون الحياة. ولك أن تضع مسرحية

بيوت العزاب موضع التجربة، وتتناول بالنقد منها ما تشاء فيمكنك أن تقول بعد هذا إن الوقائع كما صورها الكاتب لا يمكن أن تقع في دنيا الواقع بما يتفق تمامًا وما رواه من أمرها، على إن هذا لا يهمنا، لأن المشكلة الأساسية مقررة تقريرًا جريئًا، وفي هذه المسحة الرفيعة من الصدق التي تجعلها المشكلة أنموذجية. ولنا أن نقول إن هذه المسرحية، إذا حكمنا عليها كقطعة من الفن، وبعد ما شهدناه من تقرير المشكلة في خطوطها الكبيرة لنا أن نقول إنها مسرحية متجانسة الأجزاء، ويه لهذا تستحق الثناء ومن ثمة، فمجرد "التزام الصدق للحياة الواقعية" لا يعني شيئًا في عالم المسرحية بالمرة، إلا إذا فسرناه وفقًا لهذه الخطوط الكبيرة.

خاتمة

إن استقلال المسرحية هذا، ذلك الاستقلال الذي حققه آرسطو مثل عهد ساويل، لا بد أن يبدو في الأنظار واحدًا من ميزات هذا النمط الخاص من أنماط الأدب، وذلك لما يبدو من أن المسرحية تبرز جميع فنوزن الأدب كلها في كونها نستمد حياتها نفسها من أعمال وأفكار الإنسان الذي مآله إلى الموت والفناء. ومع هذا، فالحيقية التي تبقى لا تتزعزع هي أن المسرح مهما حاول تصوير الشخصيات البشرية، كان واجبه دائماً أن يلقى عليها ضوءاً من المثالية بحيث تبدو سابحة في عالم خاص، وهذا العالم لا يمكن أن يفهم فخمًا تاماً إلا بعد أن نبذل ما في وسعنا لتتقصي نلك العناصر التي يبدو أنها سمات عامة بين جميع العظماء من الكتاب المسرحيين. لهذا كان هنا مناط العذر لمن يحاول هذه المحاولة التجريبية، والذي وهب العالم عبقريات رجال من طراز إسكيلوي وسوفوكلس وشكسبير، كما وهبه تلك البهجة وظرف التندر والضحك الخصيب الذي جادت به قرائح رجال من أمثال تيرانس ومولبير وكونجريف.

ولقد اتضح منن هذا البحث أن القدامى كانوا على حق كل الحق حينما أقاموا طريقهم في النقد على مبدأ تصنيف المسرحيات بحسب أنواعها، وهي الطريقة التي لا تختلف عن طريقة النقاد السنكرينيين. والحق أن ثمة على ما يظهر في أذهان النظارة، ثم إنه وإن أمكن المزج بين هذه الآثار أحيانًا، فإن القليل منهت فقط هو الذي يتم له التجانس في عملية المزج هذه؛ على أن أكثر هذه الآثار أهمية هو الطابع الرئيسي منها، أما الآثار الأخرى فيجب أ تكون تابعة له، ثانوية بالقياس إليه. والظاهر أن أربعة من هذه الآثار هي الغالبة من بين الآثار جميعًا، وهذه الآثار الأربعة تعتمد على الاتجاه الفلسفي الذي يتبعه الكاتب المسرحي نحو الحياة.. وكاتب المأساة لا ينظر إلى الإنسان بوصفه مجرد كائن من الكائنات الحية، ولكن بوصفه نفسًا وروحًا **sub specie aeternitats** وكاتب الملهاة الفكاهية ينظر إليه نفس هذه النظرة، إلا

أننا نلاحظ أنه بينما يكون كاتب المأساة جاداً مستوياً عليه الرهب بسبب ما يواجهه من ضخامة الكون، نجد كاتب الملهاة الفكاهية ينظر *إلى كل شيء من أمور هه الدنيا على أنه مجرد مزحة مثير للعواطف وما الحياة عنده في الحقيقة إلا حلم. أما في الملهاة العادية فالأمر جد مختلف: إن الحياة هنا هي شيء ابن لحظته، وابن لحظته فقط.. شيء الضحك والابتسام، مجرد من التفكير في غد.. ويكون ذلك شيئًا قاسياً، لأننا نتجرد بذلك من عواطفنا حيال الغير؛ وكل من لا يشغل باله بشيء غير سعادته هو لا يزيد على أن يكون إنساناً سخيفا وهدفاً لسخرية الناس به وضحكهم عليه؛ هذا بينما نرى كاتب ال"درامة" آخر الأمر، ينظر إلى الإنسان بوصفه كائنا اجتماعيا وبوصفه، إلى ذلك، شخصاً نحدق به القوانين والتقاليد، بتحسين هذه الأوضاع الاجتماعية المبالغة السوء وتحسين أحوال المجتمع السيئة كذلك، ثم بتنمية الملاءمة بينه هو نفسه ولبين ظروفه في هذه الحياة. إن الموت في الطابع- وبالأحرى في المأساة- هي البوابة المرعبة الموصلة من هذه الحياة الدنيا إلى المجهول الذي وراءها. والموت في الطابع الثاني- وبالأحرى في ملهاة الفكاهة- هو شيء لا يخطر بالبال في غمرة الحلم. وفي الطابع الثالث، أي في الملهاة العادية. يجعل الإنسان فكرة الموت وراء ظهره فلا يفكر فيه، وذلك لأنه لا شأن له بمباهج اللحظة التي يعيش فيها. أما في الطابع الأخير، الذي تحدثه ال"درامة" فلا يكون الموت إلا ممثلة تقاليد، مسألة أن وتوابيت وجنازات.. خاتمة لوجود يقوم بأجمعه على التسليم بالقوانين التقليدية التي فرضها الحضارة. هذه الطوابع الأربعة تصور الطرق الرئيسية الأربعة من طرق نظرنا إلى الحياة. ولم يكن من سبيل الصدفة أن تكون الغالبية من المسرحيات. قديمها وحديثها، واحدة من هذه الأنواع الأربعة، وذلك لأن فن المسرحية، وهو ما هو في استقلاله، وعدم خضوعه لأي قانون غير قوانينه الناجمة من طبيعته نفسها هو، بعد مل الذي قلناه، مرآة مركسزة، عكس الإنسان فيها أهم العناصر الجوهرية التي يتألف منها تفكيره، ولعلها عبرت له عن هذه العناصر الجوهرية بطريقة أكثر جلاء، وأشد روعة، وأبلغ إيجاز من أي وسبلة فنية أخرى اهتدت إليها القرائح.

المذاهب المسرحية

المذهب الكلاسي (الكلاسية) "عند اليونان والرومان"	Classicism
المذهب الكلاسي الحديث (الكلاسية الحديثة) "ولا سيما في فرنسا"	Nieo-Classicism
المذهب الرومانسي (الرومنسية)	Romanticism
المذهب الرومانسي الحديث	Rieo- romanticism
المذهب الواقعي (الواقعية)	Realism
المذهب الطبيعي (الطبيعية)	Naturalism
المذهب العاطفي (مذهب العواطف الرقيقة)	Sentimentalism
المذهب الرمزي (الرمزية)	Symbolism
المذهب التأثري (التأثيرية أو الانطباعية)	Impressionism
المذهب التعبيري (التعبيرية)	Expressionism
المذهب الوجودي (الوجودية)	Existentialism
المذهب السريال (السريالية)– (ما فوق الواقع)	Sur-realism
المذهب التهكمي (شو)	Satirism
المذهب الكلبي (الكلبية) (الاستخفاف بالحياة وعدم المبالاة بها)	Cynicism
مذهب النقد الاجتماعي	Social criticism
المذهب التصوفي (التصوفية)	Mysticism
المذهب الخيالي (التخيلي)	Fantasticism

U

Unexpectedness	عنصر المفاجأة غير المنتظر
Unity	الوحدة
The thrice unities	الوحدات الثلاث
Unity of action	وحدة الموضوع (وحدة الفعل- وحدة العمل)
Universal	عالمي- شامل
Universality	الشمول- الروح العالمي الشامل
The sense of universality	الإحساس بالروح العالمي الشامل

V

Varity	باطل
Vanity of vanities	باطل الأباطيل
Verisimilitude	أوجحية الصحة- رجعان الصدق
A period of Verisimilitude	مدة العرض المسرحي المماثلة لزمن وقوع الحوادث
Vernacular	اللمعة الدارجة
Virtu	القوة
Virtu	عشق الفنون الرفيعة
Blank verse	شعر مرسل
Virtucso	رجل العجائب- خبير في الفنون الرفيعة
Visualize	يتخيل
Power of visualizing	قوة التخيل
Free verse	الشعر الحر

W

Wit	نادرة– فطنة– نباهة– نكتة– ملحة– براعة التندر
Witticism	القدرة على إرسال الملح– القدر على التندر
Witless	عديم الذكاء– غبي
Word	عبارة– لمس – لفظة– كلام
Wording	تعبير نص
Word-painting	التصوير الكلامي
symbolize	يتكلم بالرمز
Symbology	(علم الرموز (سمبولوجيا– رمزولوجيا)
Symmetrical	متناسق– متماثل
Symmetry	التناسق– التماثل– التناسب
Sympathetic	جذاب– يبادلك المحبة– ودود– يشاركك عواطفك

T

Technique	طريقة الصياغة (في الكتابة)– طريقة التأليف (في المسرحية) طريقة الأداء والتمثيل (فوق المنصة)– أصول الصنعة في أي فن
The technique of drama	طريقة صياغة المسرحية

Temporary	مؤقت. مرهون بوقته
Terror	رعب
Theorise	يرثى– يكون رأيًا– يكون نظرية
Theorisings	مذاهب– آراء
Religious theorisings	الآراء والمذاهب الريفية
Theoretic-al	نظري
Theory	نظرية– علم رأى– وجهة نظر
Text	نص– متن
Text-books	كتب الأصول– كتب الأمهات– كتب دراسية
Theatrical	تمثيل– كاذب– مسرحي– زائف
Theatrical shows	الحفلات المسرحية
Pagan theatrical shows	الحفلات التمثيلية الرئيسية
Topical (local)	محلي
Tragedy	مأساة
Tragic	مفجع– محزن
Tragi- comedy	أنماط مفجعة
Types of character	أنماط أخلاقية– (نماذج)
Truths	حقائق
Types	نماذج– أنماط– (بيان)
Trio	عالون
Sbythm	يقرر
Statements	تقريرات
Stalls	المقاعد الأمامية

Style	أسلوب
Stylist	كاتب أسلوبه
Sub-plot	عقدة ثانوية
Superfkial	سطحي– تافه
Swagger	يختال (يتفزح) يتعاظم
Swaggerer	مختال– متعاظم– (شايف روحه)
Swashbuckler	صاف– متفاخر (طالع فيها)
Swearer	شتام– سباب
Swell-knop	الرعاع– الطغام– حثالة المجتمع
Succicnt	موجز– مبتسر
In a succinct form	بسورة مبتسرة
Willing suspension of disbelief	التعطيل الإرادي للأفكار
Supernatural	خارق للطبيعة (ما فوق الطبيعة)
Superhuman	فوق الطبيعة البشرية. إنسان علوي
Superman	إنسان أعلى
Superior	فائق– أعلى– رفيع الشأن
Supermurdane	سماوي– فوق العالم– غير أرضي
Supersensitive	رقيق الشعور. دقيق الحس
Superstition	خرافة
Suppresio	طمس الحقيقة
Suspense	ترقب. تشوف
Introduction of the supernatural	استخدام العناصر الخارقة للطبيعة
Symbol	رمز

Symbolism	الرمزية. لمذهب الرمزي
Symbolism in the hero	الرمزية في البطل
Class symbolism	الرمزية في الطبقية
External symbolism	الرمزية الخارجية
Inward symbolism	الرمزية العميقة (الداخلية)
Symbolic-al	رمز كنائي
Rhythm	الإيقاع
The university of rhythm	روح الإيقاع العالمي الشامل، عالمية الإيقاع وشموله
Time	الشعر المقفى
Le Rire	(كتاب) الضحك (برجسون)
Romance	رواية أو قصة خيالية (عاطفية)
Romanic	روماني- لاتيني
Romantic	رومنسي- عاطفي خيالي- روائي
Romish	روماني- لاتيني- بابوي
Romanticism	الرومنسية- المذهب الرومنسي
Romantic drama	المسرحية الرومنسية (العاطفية)
Rudimental	مبادئ أولية

S

Satiric-al	لامز- هجائي- تهكمي- استهزائي
Satirical	تعبير تهكمي لامز هجائي
Satirist	كاتب تهكمي
Satire	التهكم- اللمز- الهجاء- الاستهزاء
Satyric drama	مسرحية ساتيرية

Savoir faire	براعة التصرف
Scene	منظر
Scenery	مناظر
Sensational	محرك العواطف
Sensationalism	إثارة المشاعر
Le genre dramatique serieux	النوع المسرحي الجدي
Sentiment	عاطفة رقيقة
Sentimental	عاطفي– رقيق العاطفة
Sentimentalism	المذهب العاطفي– الأدب العاطفي
Semi-classical	شبه كلاسي– قريب من المذهب الكلاسي
Situation	موقف مسرحي وضع روائي
Serious drama	مسرحية جدية
Speaking person	شخصية تتكلم على المسرح
Solution	حل
A happy solution	حل سعيد
Stage	منصة
Stage- manager	مدير المسرح (مخرج)– مدير فني
mobile	الكرة السماوية
منبر	**purge** يطهر
puritan مطهر	**puritans** مطهرون
Puritanism	المذهب الطهري
Narrative poetry	الشعر القصصي

Poetrie prose	النثر الشاعري (الشعر المنثور)

Q

Query	استفهام– تحري– استطلاع
Questionable	مسألة فيها نظر– خلافية
Quibble	مغالطة– مماحكة
Quick tempered	حاد الطبع
Quip	تهكم– مثل سائر (تقليس)
Quiz	تنكيت نكتة تهكمية
Quotable	يمكن الاستشهاد به
Quotation	استشهاد– عبارة مقتبسة
Quote	يقتبس

R

Real	واقعي
Realism	الواقعية– المذهب الواقعي
Realist	كاتب واقعي
Realistic	واقعي
Non-realistic	غير واقعي
Recognitions	ثمرات
Reflection	تأملات
Relief	تفريج– مفرج
Tragic relief	التفريج من إصر المأساة
Renascence	النهضة
Representative	نموذج– ممثل ل
Repetition	التكرار

Restoration	عودة الملكية إلى إنجلترا
Retorica et Poetics d'Aristotele	(كتاب) البلاغة والشعر عند آرسطو (المؤلفة سابي)

N

narrate يروي- يقص	القص- السرد أو الحكاية **narration**
narrative قصص- روائي	**narrative fiction** القصص الروائي
Nature	الطبيعة
Nature natural	الطبيعة المنفعلة (عند سبينوزا)
natural طبيعي	**naturalism** المذهب الطبيعي
naturalist كاتب طبيعي	يكتب من المذهب الطبيعي **naturalize**
Neo-classic	كلاسي حديث
Neo-classicism	الكلاسية الحديثة
Neo-classicist	كاتب كلاسي حديث
Nobility	النبل- الشرف- الرفعة
The nobility	الأعيان
The feeling of nobility	الشعور بعامل الرفعة
Nuilum minus conticet in se majus	الشيء الصغير لا يمكن أن يشتمل على الشيء الكبير
No real	غير واقعي
Nonrealism	اللاواقعية (ضد المذهب الواقعي)
Nonplus	ورطة- حيرة
nonsense هراء- هذيان	**nonsensical** لا معنى

قصة– رواية– حديث عجيب novel	التجديد– الاستحداث novation
قصاص– كاتب قصة novelist	noveletic أقصوصة
بناء الرواية novelization	novelistic روائي– قصصي
يضع بتاء القصة	Novelize
الجدة– الحداثة novelty	رواية ذات حبكة وهدف novella

O

غربي– أفرنجي	Occidental
يفرنج– يصبغ بصبغة غربية إفرنجية	Occidentalise
متفرنج occidentalist	الفرنجة– السوائد والأنظمة الغربية Occidentalism
قاعة الطرب والموسيقى– سامر odeon (odeurn)	odist ناظم الأغاني
فرقة موسيقية _دائرة أرض الجوفة)	Orchestra
أركسترا الحفلات الصغيرة	Chamber orchestra
الرقص التوقيعي (عند اليونان)	Orchesis = olcheslies
نظرية التطهير (عند آرسطو)	the theory of catharsis

L

اللغة اللاتينية	Latin
الحذق في اللغة اللاتينية وآدابها	A good Latinity
تصيينات فيها نقص– ألوان من القصور	Limitations
غنائي	Lyric-al
العنصر الغنائي	The lyrical element

M

Manuscripts	مخطوطات– مؤلفات مخطوطة
Masculine tragedy	مأساة تغلب عليها صبغة الذكورة
Mastix	فاقد
Mechanical judgments	أحكام آلية (لا تقوم على فكرة)
Mental deformity	النقص العقلي
Merriment	البسط المرح
Metre	بحر مروسي– وزن– ميزان شعري
Mimetic-al	ممثل بالإيماءات والإشارات
Mime	تمثيلية إيمائية
mimic ممثل بالإشارات	المحاكاة بالإشارات– التمثيل الهزلي **mimicry**
Mirth	المرح– البسط
Monarchism	الرهبنة– النسك
Minastic	رهباني– كهنوتي– نسكي
Monasticism	معيشة الأديرة– الرهبنة
Thonastry	دير
Monotonous	رتيب– مطرد النغم– ذو نسق واحد
Monotony	الرتابة– الاطراد في النغم– النسق الواحد
mood جو– مزاج– كيف– روح	شكس– نكد **mostly**
moral مغزى أدبي أخلاقي	أدبيات– أخلاقيات **motals**
morally أخلاقياً– أدبياً– عقلياً	كاتب أدبي أخلاقي **moralist**
The question of moral	مشكلة المغزى الأخلاقي
Morose	نكد– شكس

Mot de caractere	الكلام الذي يعبر عن عقلية شخص ذي ميزات خاصة– نمط– (تيب)– كاركتير
The heroic tragedy	مأساة البطولة
Historical play	تمثيلية تاريخية
Histrio-mastix	كتاب (النقد التاريخي) "لمؤلفه" برين **Prynne**
Horror tragedy	مأساة الرعب
humor فكاهة	نماذج– طرز (تيبات) **humors**

I

illusion إيهام– خداع	إيهام مسرحي (خداع النظارة) **theatrical illusion**
Implication	ورطة– مسألة معقدة
Impotence	عجز– ضعف– وهن
Impress	يطيع– يترك أثره– يترك طابعه
Impression	طابع– أثر
Incidents	حوادث– أحداث
Inconceivable	لا يمكن تصوره
Incongruity	عدم الملائمة– عدم المناسبة
Informing power	الطاقة الإخبارية
Inventiveness	روح الابتكار– القدرة على الابتكار
In harmonicas	متنافر
Intellectual	ذهني– عقلي
Interference de series	تداخل السلسلتين (موضوعان أو أكثر في المسرحية الواحدة)
Interlude	فاصر مسرحي (رواية قصيرة)

Inversion	إنعكاس
Inwardness	العمق- (الداخلية)
Irony	التهكم- الاستهزاء- السخرية
Tragic irony	عنصر السخرية (التهكم في المأساة)

J

judgments أحكام	أحكام هامة **significant judgments**
Judgment of drama	الحكم على المسرحية
Juxtapose	يلاصق- يجاور- يتصل ب
Juxtaposition of a number of characters	تجاور عدد من الشخصيات في المسرحية- الصلات القائمة بين عدد منهم

K

Katharsis	التطهير- (الشعرية المهملة)
Fantasy of imagination	ثمرة من ثمرات الخيال
farce مهزلة	هزلي- تهريجي **farcical**
Farcio	أنا أحشو (أنا أهزل)
Fact	القدر- البخت- النصيب
Fates	ربات المقادير في أساطير اليونان
The sense of fate	الشعور بسلطان المقادير
Features	سمات
Characteristic factures	سمات مميزة- خصائص
Feminine tragedy	مأساة تغلب عليها سبقة التأنيث
flaw قص- عيب	لا عيب فيه **flawless**
The flaw arising from	العيب الذي تسببه الظروف

circumstances

The flawless hero	البطل الذي لا عيب فيه
The tragic flaw	عامل الناس في بطل المأساة
Folly	الحماقة– الجهالة
The thong the less folly	الحماقة الخالية من التفكير
Fop	فتى العصر– العائق– الغندور
form الصورة	الصور **forms**
Literary forms	الصور الأدبية
Formulate	يصوغ
Formulation	صياغة القواعد

G

Grammatical	النحو (الجراما طيقا)
Grammarians	النحويون
Grandeur	الجلال– العظمة– الجلالة
Heroic grandeur	جلال البطولة
Groundlings	حثالة المتفرجين ممن لا ذوق لهم

H

Hallucination	ذهول– شرود الفكر (الهلوسة)
Heredity	الوراثة
hero البطل	البطلة **heroine**
The twin hero	البطل الصنو
The hero swayed by two ideals	البطل يتملكه مثلان أعليان
Lengthy stage directions	توجيهات مسرحية مطولة

Disbelief	إنكار
Discoveries	مكثفات
Disquisitions	آراء- أقوال
Dithyramb	دثرام- أغنية لباخوس
Domestic	مسرحية عائلية (شعبية- أهلية)
Domestic tragedy	مأساة عائلية (مثل هاملت ولير)
Drama	مسرحية (درامة)
Dramatic-al	مسرحي- تمثيلي- درامي- مؤثر
Dramatic conventions	تقاليد مسرحية- اصطلاحات مسرحية
Liturgical drama	مسرحية دينية
The basis of the dramatic	أساس الكتابة المسرحية- أصول التأليف المسرحي
Dramatis personae	الشخصيات المسرحية
Drama	المسرحية الجدية المؤثرة (الدرام) [وهي غير المأساة]

E

Eccentricities	انحرافات
Effects مؤثرات- تأثيرات	مؤثرات ضوئية **light effects**
The poetical effects	التأثيرات الشاعرية
Effervescence	الشعشعة
Ephermal farce	مهزلة تافهة (رخيصة- منحطة)
epic ملحمة	حوادث أو وقائع عامة **episodes**
error غلطة	غلطة مقصودة **conscious error**
Unconscious error	غلطة غير مقصودة

Esprit (wit)	خفة الروح– ظرف– البراعة في التندر– القدرة على التنكيت
Etats de l'ame	عوالم الروح
external ظاهري	تطرفات– ألوان من المغالاة **extremes**
Extremity	الزيادة عن الحد– التطرف

F

fallacy مغالطة	المغاطلة المحركة للعواطف– الشجية **pathetic fallacy**
Fantastic-al	خيالي
Fantasy	الخيال
The comedy of situation	ملهاة المواقف
The romantic tragi-comedy	الملهاة المفجعة الرومانسية
The tragic-comedy	الملهاة المفجعة
Types of character	أنماط أخلاقية (تيبات)
Comic مضحك	الأشياء المضحكة– مادة الضحك **the comic**
The comic effort	الحركة الكوميدية
The comic spirit	الروح المضحك– الروح الكوميدي
comique الضحك	الضحك الناشئ عن تركيب الكلمات **le comique de mots**
The sources of the comic	مصادر الأشياء المضحكة
Comique de situation	الضحك الناشيء عن الموقف
Conflict	صراع
inter conflict صراع داخلي	صراع خارجي **outward conflict**

critic ناقد	النقد **criticism**
Classical criticism	النقد الكلاسي (النقد في العصور القديمة)
Medieval criticism	النقد في العصور الوسطى
Modern criticism	النقد في العصور الحديثة
Derivative criticism	النقد الاستنتاجي
Artificial criticism	النقد الزائف
Create	يخلق- ينشيء
Dramatic creation	التألف المسرحي (كتابة المسرحية) الخلق المسرحي
Cynic-al	ساخر- تهكمي- متهكم- لا يؤمن بصلاح البشر
Cynicism	الاستهزاء- التهكم- زهد (مذهب الكلبية)

D

Declaration	تصريحات- أقوال
All-embracing declarations	أقوال جامعة مانعة
Decorousness	الذوق- اللياقة
Decorum	الذوق- اللياقة
Degradation	الحط من المقام (التهزئ)
Deipnosophistae	مأدبة العلماء (لمؤلفها أتينايوس)
Denouement	الحل الأخير لعقدة المسرحية
Derivative	استنتاجي

Deus ex machine	**الإله من الآلة** (العامل الإلهي)
Directions	**تعليمات– توجيهات**
Bean	**فتى العصر– غندور–** (حبوب)
Bel air	**بشاشة**
Bon mot	**النادرة– النكتة**
Boxes	**التعرفات** (البناوير)
buffoon مهرج، بهلوان	**التهريج– الشعوذة buffoonery**

C

Caractere	**نمط– نموذج** (تيب– كاراكتير)
Centres أواساط– دوائر	**أوساط تعليمية educational centres**
خلق– نمط– نموذج– تيب Character	**شخصية ماجنة Waggish character**
Chronicle play	**تمثيلية إخبارية**
Circus	**سيرك**
classic-al كلاسي	**الكلاسية– المذهب الكلاسي classicism**
Classic literary theory	**النظرية الأدبية الكلاسية**
Neo- Classic literary theory	**النظرية الأدبية الكلاسية الحديثة**
classification تصنيف	**يصنف classify**
Closet drama	**مسرحية تقرأ ولا تمثل**
Clown مهرج– بلياتشو	**الكورس– النشيد– فرقة المنشد chorus**
White- faced circus clown	**بلياتشو السيرك ذو الوجه الأبيض**
Comedy	**ملهاة**

Divina commedia	ملهاة إلهية
Comedy of character	الملهاة الأخلاقية
Comedy of manners	الملهاة السلوكية
Comedy of humour	الملهاة الفكاهة
Comedy of humanis	ملهاة الطرز (الأنماط) النماذج
Comedy of intrigue	ملهاة الدسمية
Comedy of romavce	الملهاة الرومنسية (العاطفية)
Comedy of wit	ملهاة النادرة (التندر)
Comedy of bon-mot	ملهاة التنكيت
The fantastic comedy	الملهاة الخيالية
The intellectual comedy	الملهاة الذهنية
The genteel comedy	الملهاة المهذبة– ذات الشمائل الرقيقة
The social comedy	الملهاة الاجتماعية
The sentimental comedy	الملهاة ذات العواطف الرقيقة



الاصطلاحات المسرحية

ملاحظة: نثبت هنا من المعاني ما يدخل في علم المسرحية فقط

A

act فصل	**الفصول الخمسة the five acts**
Accessories	**الأدوات والأمتعة المسرحية (الأكسسوار)**
Admixture	**مزج**
The admixture of tragedy and comedy	**المزج بين المأساة والملهاة**
Adumbrate	**يصور إجمالاً– يشير إلى– يدل على**
The adumbration of new ideas	**دلالة الأفكار الحديثة**
adverse معاكس	**ظروف معاكسة adverse circumstance**
allude يكنى– يوري– يلمح	**كناية– تورية– تلميح allusion**
Mucking allusions	**توريات ساخرة**
Allure	**يغرى– يغوى**
Ambition	**طمح– طموح**
Analytic method	**الطريقة التحليلية**
Art grammatica	**كتاب النحو (لمؤلفه ديوميلز)**
Art poetica (De)	**كتاب في فن الشعر (لمؤلفه فيضا)**
Creative artistry	**السليقة الفنية الخلاقة**
The social aspect of comedy	**الناحية الاجتماعية للملهاة**
The power of assessing	**قوة التقدير الصحيح**
Audience	**الجمهور– جمهور النظار– المتفرجون**

Augustan	لقب كان يمنحه الامبراطور لكبار الأدباء الرومانيين (نسبة إلى أوغسطن)
Attribute	صفات– مظاهر
Physical attributes	مظاهر جسمانية
Ecclesiastical authorities	السلطات الكنسية
automatic تلقائي	تلقائية **automatism**

B

Back ground	ظهارة– خلفية– أساس

الفهرس

الباب الرابع